حسن بحراوي

المسرح المغربي

بحث في الأصول السوسيوثقافية

مكتبة
الأدب
المغربي

المركز الثقافي العربي

المسرح المغربي

بحث في الأصول السوسيوثقافية

• المسرح المغربي (بحث في الأصول السوسيوثقافية).
• تأليف حسن بحراوي
• الطبعة الاولى: 1994.
• جميع الحقوق محفوظة.
• الناشر: المركز الثقافي العربي.

• العنوان:
□ بيروت/الحمراء - شارع جان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
• ص.ب/113-5158/ • هاتف/343701-352826/ • تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/ • 42 الشارع الملكي - الأحباس • ص.ب/4006/ • هاتف/307651-303339/
• 28 شارع 2 مارس • هاتف /271753 - 276838/ • فاكس /305726/.

المسرح المغربي

بحث في الأصول السوسيوثقافية

حسن بحراوي

المركز الثقافي العربي

المقدمة

علاقة المسرح المغربي بالطقوس الاحتفالية

بقلم حسن المنيعي

في الأصل كان المسرح عبارة عن «حفل ديني تقيمه مجموعة انسانية لتحتفي بشعيرة زراعية (الإخصاب مثلا) تقوم على مشاهد نرى فيها إلها يحتضر ليحقق حياة أفضل، أو سجيناً يواجه الموت، أو استعراضاً دينياً، أو حفلاً تهتكياً Orgiaque أو كرنفالاً منظماً. . .»[1].

بمعنى آخر، لقد كان الاحتفال الديني بداية المسرح ومنبعه، فهذا مما يؤكده تاريخ المسرح اليوناني الذي انحدر من طقوس الاحتفال بأعياد «ديونيزوس» كما انحدر قبله المسرح المصري من الطقوس الجنائزية.

وبما أن طقوس الرقص، والغناء، والمرح، والتعبد، والعربدة، والصرع ليست إلا مجرد تظاهرات احتفالية، فإنها تنطوي مع ذلك على «عناصر ما قبل/ مسرحية من خلال ما توظفه من ملابس وشخصيات إنسانية وحيوانات وأدوات، وكذا من خلال ما تقوم عليه من ترميز لفضاء مقدس أو زمن كوني أسطوري». . . لذلك، فإن فصل الأدوار بين الممثلين والمتفرجين، واعتماد حكي أسطوري، واختيار مكان خاص لهذه الطقوس الاحتفالية، كل ذلك يجعل منها حدثاً مسرحياً يقصده الجمهور للمشاهدة أو الاندهاش عن بعد ما دام أنه يحضر طقساً مألوفاً لديه يؤديه ممثلون مقنعون»[2].

---

(1) (2) بارتيس باخيس: معجم المسرح ص 338.

وهكذا، فإذا كانت الطقوس الاحتفالية قد اتخذت شكلٍ «فرجة» (Spectacle) في الحضارات القديمة (كالحضارة المصرية مثلاً)، فإنها تندرج ضمن ما يمكن تسميته بـ «الماقبل/ المسرح» (Pré-théatre) أي «المسرح الذي يتجلى كفرجة شاملة يشارك فيها الفرد عن طواعية بجسمه وروحه دون أن ينسى أنه يشاهد واقعاً ممثلاً ينعكس عبر الصور والرموز»[3].

إن هذا المسرح يقوم في الغالب على ما هو «مقدس» وبالتالي، فإن مفهوم المقدس في المسرح أو العرض المسرحي يرتبط بتاريخ الإنسان. وهذا ما يجعلنا ندرك حضوره في التمسرح Théatralité الذي تنطوي عليه بعض الديانات القائمة على الصرع Possession كالڤودو في هايتي.

لكنه ليس من الضروري أن يكون كل شكل ما قبل/ مسرحي قائماً على المقدس، بل بإمكانه أن يكون مجرد تظاهرة شعبية «تؤسس فضاء فزيقيا يفرض علينا أن نملأه ونؤثثه بكلمات وحركات بحيث نجعله يعيش من ذاته وبطريقة سحرية»[4].

وبعبارة أخرى، إن كل تظاهرة شعبية تكتسي شكلاً مسرحياً نظراً لما تروم إليه من توسيع للفضاء وتوظيف لمجموعة من اللغات السمعية والبصرية، وبما أن غريزة المسرح أو الفعل المسرحي تشع كتعبير أولي لدى الإنسان منذ العصر الحجري، فإن طقوس الرقص، والغناء، والمواكب، والأعياد، والمواسم، والألعاب الفلكلورية، وقصص الدعابة، والحكايات السردية وغير ذلك من الفنون الشعبية تعد أشكالاً مسرحية «مجهوضة» رافقت الإنسان منذ أن درج على الأرض لأنها

(3) فرانك فوشي: المسرح والڤودو ص 49.

(4) أنطونا أرطو: المسرح وضعفه ص 168.

تنبني على الحوار والشخوص والديكور والملابس والموسيقى والزمان والمكان، ولأنها تفترض وجود معدين ومؤطرين.

وعليه، فإن كان كل طقس احتفالي يقوم على الفرجة، فإن الأشكال الحقيقية للمسرح تظهر وتنمو مع ظهور الاحتفالات والشعائر. وهذا ما يفسر علاقة المسرح اليوناني بالاحتفال، إذ حينما حدث الانفصام بينهما انغلق المسرح في بنايات ابتداء من النهضة الإيطالية إلى أن دعا الفيلسوف جان جاك روسو بالعودة إلى الاحتفال بمعناه الحقيقي، مما دفع المسرحيين في فرنسا أمثال جاك كوبو إلى إلغاء المنصة التقليدية إلغاء كاملاً ليستلهم مسرح النو NO وأسلوب الكوميديا دلارتي. أما الروسي نيكولا إفرنوف Nicolas Evreinoff فقد طرح ضرورة إعادة مسرحة المسرح بصفة مطلقة (Une re-théatralisation absolue du théatre) اعتماداً على الكوميديا دي لارتي التي قادته إلى اعتبار العرض المسرحي نوعاً راقياً من اللعب، واحتفالاً جماعياً يتحقق من خلاله لقاء حميم يستعيد فيه الجمهور مع الممثلين أحداثاً هامة ومعروفة كما فعل في مسرحيته «الاستيلاء على قصر الشتاء».

* * *

إن هذه الدعوة إلى طقوس الاحتفال هي التي دفعت الدراميين العرب إلى نبذ المسرح على الطريقة الإيطالية للدخول في مغامرة التجريب والتجديد، والبحث عن صيغة مسرحية تؤدي بهم إلى خلق خطاب مسرحي يؤثر في وعي الجمهور، لذلك، قامت كل المحاولات التأصيلية على التوغل إلى مسارب التراث الشعبي للوقوف على أشكال فرجوية والإحاطة بعناصرها اللعبوية.

وفي غمرة هذا البحث ألح الكثير من المتحمسين لهذا التراث

على ما ينطوي عليه من تراكمات فنية وما يمكن لهذه التراكمات أن تفرزه من جماليات مسرحية.

* * *

لذلك، فلا غرابة أن يكون المسرح المغربي من أول المسارح العربية التي سارعت إلى اعتماد الطقوس الاحتفالية في عملية التأصيل لأن علاقته بهذه الطقوس هي التي تحدد بدايته الأولى كما تؤكد ذلك بعض الدراسات التي تناولت الحركة المسرحية في المغرب، والتي يذهب بعضها إلى القول بأن الحياة العامة في المغرب تتأطر في نطاق فرجات مسرحية دائمة سواء في السهول والجبال أو في ساحات المدن الكبرى.

وما دام أنه من الصعب الوقوف على كل هذه الطقوس، فإننا نشير إلى أهم ما تجلى منها كشكل مسرحي. من ذلك مسرح «عبيدات الرما» الذي يرجع ظهوره إلى القرن الحادي عشر الميلادي. وكما أشار إلى ذلك الأستاذ عبد الله شقرون، فإن عبيدات الرما كانوا «يقومون بإحياء احتفال دوري وموسمي في القبائل، وكانت تجمعهم خلال المواسم والموالد، يدوم أياماً تزخر كلها بأنواع التسلية، ترويحاً عن النفس خصوصاً وأن الممثلين كانوا يزينون رؤوسهم بقلنسوات مزخرفة بأصداف الحلزون، كما يتدلى من ورائهم ذنب الثعلب»[5].

وإذا كانت فرجة عبيدات الرما تقوم على الارتجال والتنكيت، فإن التراث الأمازيغي يفيض بشتى الأشكال الفرجوية التي ترتكز على الرقص والموسيقى والغناء والإيماءة، وترتبط بمناسبات دينية واجتماعية وفلاحية كحفلات «نيران المباهج» أو تشعالت Cérémonies des feux de joie وفرجات فرق «إمديازن» و«مجالس الحب» التي يختلط فيها

(5) عبد الله شقرون: فجر المسرح العربي بالمغرب ص 44.

الشعر بالرقص والموسيقى «إزلان وأهال مثلا».

إن كل هذه التظاهرات تتوافق في جملتها مع طبيعة الفن المسرحي لأنها تختزن في طياتها عناصر المسرح Théatralité ومواصفات الفرجة الشعبية التي لا تنقرض أبداً بحكم وجود «رؤساء» أو معلمين يلقنون للجيل الصاعد مهنة قرض الشعر وفنون الأداء الموسيقي وأساليب الرقص المتوارث.

وبالتالي، فإن التجسيد العام لهذه الاحتفالات الأمازيغية يجسد إحدى المنابع الأولى للمسرح المغربي الذي نجد له علاقات وطيدة بطقوس احتفالية أخرى مثل «حفلة سلطان الطلبة» التي يرجع تاريخها إلى عهد السلطان مولاي رشيد (1666 — 1672).

إن هذا الاحتفال يكتسي شكل «لعبة» تقام مرة في السنة حيث نرى فيها السلطان وأعضاء حاشيته يعيدون خلق جو ملكي في نطاق المسرح واللعب والفكاهة وقراءة الشعر، ومع ذلك، فإن وقائع هذه اللعبة تعد مرادفاً للحفل المسرحي الحقيقي، لما تنطوي عليه من ارتجال ومشاركة جماعية لا يقودها نص مكتوب أو إخراج مسبق، وإنما هناك مجموعة من الأحداث يعاد ابتكارها ومطابقتها للواقع لتؤدي أطوارها جماعات طلابية وذلك خلال أسبوع كامل.

وفي موازاة هذه التظاهرة يمكن الحديث عن مسرح انتقادي ظهر في حدود القرن الثامن عشر وبالضبط أيام حكم السلطان سيدي محمد بن عبد الله (1757 — 1790). ويتعلق الأمر بمسرح «البساط» الذي يشع كطقس احتفالي من نوع آخر عرفته سائر المدن المغربية من خلال تمثيلياته الساخرة التي تتعرض لانتقاد ممثلي السلطة وتذمر الشعب من سلوكاتهم المتعجرفة.

وبما أن المبسطين أمثال «البوهو ولمسيّح» كانوا عبارة عن ممثلين

محترفين، فإن عرض البساط قد تفرع إلى أشكال عديدة، إلا أن شعبيته ظلت سائدة إلى أن انقرض هذا الفن في بداية القرن الحالي بسبب ما طبعه من ممارسات مبتذلة.

ومن الغريب أن مادة العرض كانت تعرف بالواقعة مما يدفعنا إلى الاعتقاد بأن حنين المسرح الغربي إلى الطقوس الاحتفالية قد أدى بإحدى مدارسه في أمريكا إلى إضفاء نفس التسمية على توجهها الفني. ونعني بذلك مسرح الهابنينغ Happening الذي ارتبطت عروضه في الأساس بالسلوك اليومي للأمريكان بعد أن اتخذت طابع الاحتفال الذي لا يراعي في الأساس سوى الصدفة واللامنتظر.

إن هذه الملاحظة تقودنا إلى اعتقاد آخر، وهو أن بعض الطقوس الاحتفالية أو الشعائرية ـ سواء ما يجري منها في القرى الصغيرة أو في الزوايا والبيوت الخاصة كسيدي الكتفي، ومهرجانات الطوائف (عيساوة ـ حمادشة ـ كناوة إلخ . . .) وحفلات الشموع تشكل ممارساتها علاقة متينة مع بداية المسرح المغربي من خلال طابعها الجماعي أو من خلال ما تقوم عليه من تواز سيكلوجي بين ظواهر الحياة والحالة النفسية التي يوجد عليها الممارس.

وبما أن معظمها يكتسي طابعاً ابتهاجياً أو تفريجياً أو علاجياً، فإنها تقف في موازاة «مسرح البسيكودرام» Psychodrame كمسرح علاجي حديث، ذلك أن ممارسة هذه الطقوس تفترض كالبسيكودرام وجود فضاء، ومؤدين، ومسير Meneur de jeu وشخوص ثانوية (أو ما سماه ليفي مورينو بالأنوات المساعدة Les moi-auxiliaires وجمهور، إضافة إلى أن عروضها تقوم على التلقائية والارتجال كما أنها تجري في الغالب في مناخ ديني ساحر يدمج الواقع الحقيقي ولكنه يتجاوزه.

وهكذا، فإذا كانت هذه الطقوس الروحانية أو الدنيوية تعد

أشكالاً ما قبل مسرحية كما سبقت الإشارة إلى ذلك، فإن «الحلقة» تعد أهم فضاء طقوسي ارتبط تطور المسرح المغربي بأجوائها الفاتنة التي تعكس أروع مظاهر الإبداع الشعبي القائم على الحركة، والغناء، والحكي والعجائبي.

إننا نعرف جميعاً مسرح الراوي وصاحبه الذي يقدم الملاحم والسير ويفرض نفسه كفنان مبدع في مجال السرد والإيماء، وبالتالي، فإذا كان الراوي لا يعمل على إضفاء طابع مادي على الفضاء الذي يؤدي فيه عمله فإن مسرحه يقوم على أداة واحدة هي «جسمه» الذي يمكن اعتباره فضاء سينوغرافيا، أما خطابه، فإنه ينقسم إلى حكايات طويلة أو قصائد ملحمية عميقة التعبير والأبعاد الإنسانية.

«الوجد يلا يهيج ما عندو صحوة
والسر إلا نحل ما غطاه خنيف
شمس الحي ما تدفى الموتى
وماشى بصياح الغراب تاتجي الشتا...»[6].

* * *

إن الحلقة هي مجال خصب للفعل المسرحي، لذلك لعبت دوراً هاماً في مجال المسرح الغربي إبان القرون الوسطى وذلك حينما كانت تقدم فيها مسرحيات «الأسرار». ثم انقرضت كفضاء مسرحي إلى أن عادت إلى الوجود في نهاية الخمسينات (ريناردت ـ ڤيلي) لا لتوحيد رؤية المتفرجين، وإنما لتوحيد مشاركتهم في الطقس الذي يلتزمون فيه عاطفيا[7].

أما في المغرب، فإنها تعد أقدم شكل مسرحي أو طقس احتفالي

(6) مفهوم الحلقة، الاتحاد الاشتراكي، 1989/8/12.

مارسه المغاربة، ولأنها كذلك، فهي تغدو إطاراً لمسرح شامل ومكان سحري تتكاثر فيه الفرجات مع أكبر قدر من حرية الإنجاز. وهي حرية أتاحت للمسرحيين المغاربة تبني هذا المسرح الدائري لأنه يتيح لهم إمكانيات عديدة من التعبير لا يسمح بها المسرح على الطريقة الإيطالية.

* * *

وهكذا، فإذا كان المسرح يبتكر ذاته بعد أن ينفي كل ممارسة تقليدية سابقة، فإن المسرحيين الجدد في المغرب قد انطلقوا في أعمالهم من وعي راسخ بما يزخر به التراث الشعبي من أشكال فرجوية تنبني على أصول تمثيلية، من هنا أخذ المسرح المغربي يستلهم هذه الأشكال في بعدها الاحتفالي والمادي، خصوصاً على مستوى الإخراج الإبداعي الذي ولد عروضاً مسرحية ذات أساليب مختلفة تراعي في الأساس «أيقنة» اللغة المسرحية لبناء تخيلات (Fictions) واقعية وغرائبية في نفس الوقت، ولتحقيق استراتيجية جديدة للتلقي تؤدي بالمتفرج إلى نبذ النص المسرحي القائم على أبعاد أدبية صرفة، والتعامل مع فرجة مسرحية ينفذ إلى أعماقها من خلال الحوار الذي تفترضه عبر تفاعل التقنيات الموظفة ولعبة الاكتشاف المتصاعد لقواعد الإنجاز والإعداد المسرحي.

وهكذا عمد الطيب الصديقي إلى توظيف فنون البساط ومسرح الراوي والأهازيج الشعبية والألعاب البهلوانية، والنقلات الكاريكاتورية، والحكم، والملح، والحكايات، والتشكيل مما جعله يحول كل نص مسرحي ـ مهما كان موضوعه موغلاً في التاريخ ـ إلى فسحة كبيرة للتفرج والاندهاش كما فعل مثلاً في مسرحية «المجذوب» و«المقامات» وعلى الخصوص في مسرحية «الامتاع والمؤانسة» التي

حطمت الشكل التقليدي للمسرح من خلال حضور ما سماه أحد النقاد «سلطة الحكاية»[7].

* * *

وفي نفس الاتجاه نجد الفنان أحمد الطيب العلج يعود هو الآخر إلى فنون الحلقة وإلى مسرح الراوي لخلق مسرح مغربي متميز. ولأنه يعد أول كاتب مسرحي خلخل التوجه السائد في الكتابة الدرامية المقلدة للغرب من خلال إضفائه طابعاً شعبياً على إبداعاته، فقد فسح المجال أمام الهواة الذين حرصوا على تكييف المسرح مع التربة الفكرية والروحية للإنسان المغربي، الشيء الذي أدى بهم إلى تقديم نصوص مسرحية تقوم في الغالب على السرد والغناء والرقص والوثائق التاريخية والتقطيع والمونتاج إلى أن صارت أعمالهم عبارة عن تركيبة فنية تنطوي على عوالم متعددة ولكنها تركز على هدف رئيسي.

ولأن النص المسرحي يظل مفتوح الأفق بالنسبة إليهم، فقد عمدوا ـ على مستوى الإخراج ـ إلى توظيف ما يسمى في مجال السيمياء المسرحية بـ «المسكوت عنه». وهي طريقة تخول لهم إضافة نصوص تحتية إلى النص الأصلي إما لتوضيحه أو لتغميضه. ومن هنا لجوؤهم إلى ظواهر الاحتفال وإلى منطلقات المسرح المغربي الأصيل، بل إنهم ألحوا في نظرياتهم على ضرورة إعادة النظر إلى هذه الظواهر ومباشرة الحفر الأركيولوجي في معطياتها الجمالية للوقوف على سينوغرافية أصيلة تمكنهم من تجاوز سكونية المسرح التقليدي، وممارسة مسرح دينامي ذي طابع شعبي وثقافي من خلال ما يفترضونه من رموز ودلالات.

* * *

(7) عبدو باشا: واحة العين وعرض لا يخشى التوغل إلى الأعماق ـ جريدة الاتحاد الاشتراكي، 12 دجنبر 1984.

وأخيراً، فإذا كان المسرح المغربي قد ارتبط بالصيغة الاحتفالية الخالصة، سواء ما كان منها دينياً أو دنيوياً، فإن بعض التجارب المسرحية الحديثة في الغرب تنحدر من الشرق كظاهرة ثقافية خارجية تساعده على التفكير في إيجاد مسرح مجرد من هيمنة الأدب، ومن ثم، فإن دعوة «روسو» إلى تبني الاحتفال ومعارضته بالمسرح الدرامي ينطوي على دلالة عميقة وهي أن الاحتفال بإمكانه أن يقدم لنا ما لا يستطيع المسرح أن يقدمه، أي مساهمة الجميع في عملية خلق مشترك، إلا أن هذه العملية تفرض علينا كمغاربة دراسة الظواهر والطقوس الاحتفالية، وتحليلها تحليلاً علمياً وفنياً لإدراك ما يمكن أن تمدنا به من منطلقات درامية تساهم في تعميق البحث المسرحي وإثراء الحركة المسرحية في بلادنا.

يطمح هذا البحث إلى أن يندرج ضمن طائفة البحوث التمهيدية التي أجريت على بعض الأشكال والقوالب المسماة «ما قبل المسرحية» والتي سادت في المغرب قبل فترة الحماية مثل البساط وسيد الكتفي والحلقة وعبيدات الرما وسلطان الطلبة إلخ... والتي لا يزال بعضها قائماً ومشهوداً إلى اليوم في المناسبات والأسواق. كما يسعى إلى الإجابة على بعض الأسئلة التي ظلت معلقة في تاريخ الثقافة المغربية الحديثة والتي تخص بالذات أشكال الإبداع الشفوي بشقيه التخيلي والبصري.

* * *

لقد اكتشف الاثنوغرافيون الأوائل الذين حلوا ببلادنا قبل مجيء الحماية تراثاً شعبياً زاخراً وانبهروا طويلاً أمام تعدد مظاهر الفرجات والتقاليد والعادات التي جعلت من المغرب خزاناً حقيقياً لمخلفات الماضي التليد ومتحفاً حياً لما أبدعته الذاكرة الشعبية بعيداً عن بلاطات السلطة ودواليب الفن المنحط. وكان من البديهي أن يدفع هؤلاء فضولهم إلى التساؤل عن سر غزارة المادة الاثنوغرافية المطروحة أمامهم إلا أنهم لم يجدوا سبيلاً إلى تفسير هذه الظاهرة سوى بما لاحظوه من نزعة متأصلة، لدى هؤلاء الأهالي، إلى الحفاظ على هويتهم المحلية وحماية ذاتهم مما كان يتهددها أيامئذ من جراء رياح

التغيير التي كانت قد بدأت تعصف بلا هوادة مستهدفة المجالات الأكثر حيوية في المجتمع المغربي التقليدي.

ومهما يكن من أسباب شيوع المشهد الاثنوغرافي بمغرب ما قبل الحماية واستمرار تواجده وتفاعله الإيجابي مع التغيرات الحضارية المباغتة التي حملها مقدم القرن العشرين فإنه من المؤكد أن كل ذلك قد ساهم في سد الفراغ المتفاحش الذي خلفه غياب مظاهر الفن الحديث كالتشكيل والمسرح وسواهما من الفنون البصرية العالمة التي لم يكن لها حضور يذكر في الأوساط المغربية. [صحيح لقد كان المغاربة يحفلون بأنماط عديدة من الممارسة الفنية شديدة القرابة من هاته الفنون ذات الطابع البصري مثل الصباغة والخط والزليج والفسيفساء والزخرفة الحروفية.. هذا فضلاً عن مهارة مشهودة لهم في فنون القول الشفوي كالأزجال وقصائد الملحون وكلام الروايس وفنون الارتجال كالحلقة والبساط وما إليهما..]

ولكن كل هذا لم يكن ليقربهم مقدار خطوة من روح العصر أو ليغنيهم عن ولوج مغامرات المشهد الفني الجديد الذي كان قد شرع يمارس على المغاربة إغراءاته ويبتهل اللحظة المواتية للتربص بهم في عقر دارهم. وسيكون لبعض هؤلاء الاثنوغرافيين، خصوصاً بعد الحماية، الفضل في إثارة الانتباه إلى خطر الاندثار الذي بات يحيق بهذه الفنون الشعبية تحت تأثير الإهمال وعدم اكتراث الناس بها بل وميلهم المتزايد إلى الاستعاضة عنها بفرجات مبتذلة تفرط في المحلي الأصيل لفائدة كل ما هو طارىء ووافد لا لشيء إلا لكونه مستجداً ووافداً..

وفي بداية العشرينات سترتفع الدعوة إلى المحافظة على هذا التراث وحمايته من الضياع عن طريق إخضاعه لخطط التوثيق والتصنيف والبحث، وقد تمت بعض المحاولات المجدية فعلاً في هذا

المجال حتى إننا يمكننا اليوم أن نقف على نماذج أصيلة مما جرى تسجيله وتصنيف مواده وأن بطريقة جزئية ومحدودة مثل نصوص الملحون وأزجال المجذوب وفنون الوشم والحناء وأغاني تنويم الأطفال الخ . . .

ولكن رغم كل الجهود المضنية التي بذلت من هذا الجانب أو ذاك فإن قطاعاً ضخماً من تراثنا الشعبي كان مصيره التلاشي وبخاصة منه ما ينتمي إلى فنون العرض البصرية وبالذات تلك الأشكال الفرجوية التي لها مساس بالفن المسرحي . . ومن هنا تأتي أهمية إثارة النقاش حول هذا التراث الاثنوغرافي المهدد في وجوده والبحث عن السبل الكفيلة بإعادة الاعتبار إليه وبعث الروح فيه . .

وللإسهام المتواضع في هذا المشروع سأسعى، في هذه الفصول، إلى بيان مكونات هذه الأشكال الفرجوية وترسم طرائق اشتغالها ثم أتتبع تطورها أو نكوصها مرفقاً كل ذلك بالتساؤل الجوهري، عن علاقتها المفترضة بالفن المسرحي وهل يمكن اعتبارها، كما ذهب إلى ذلك بعض الباحثين، رافداً من روافده أم هي شكل فني مستقل له هدفه وكيانه الخاص؟

كما سيتاح لي، على هامش هذا البحث، وإن بشكل ضمني، أن أتساءل عن أسباب تأخر الوعي، لدى المسرحيين المغاربة، بأشكال الفرجة ما قبل المسرحية هاته وتعثر محاولاتهم في تقدير أهمية توظيفها مسرحياً سواء باستثمار أشكالها أو محتوياتها التراثية أو على الأقل بالإفادة من بعض أجوائها لتطعيم العرض المسرحي بمزيد من الأصالة والثراء.

ملاحظة: الصور المصاحبة لهذه الدراسات تعود إلى بداية القرن وقد

جرى التقاطها من طرف إثنوغرافيين بارعين كـ ڤاتبي ولاووست. وأعاد تحيينها نور الدين حليم، أستاذ التصويرالفوتوغرافي بالمعهد العالي للصحافة بالرباط.

الحلقة

مسرح العامة

تأخذ الحلقة اسمها من شكلها الدائري وفضائها الهندسي المميز الذي يتحلق حوله المتفرجون بحيث يتوسط صاحب الحلقة مركزها وهو يواجه، من موقعه ذاك، جمهور الرواد ممّا يجعله يتحكم في المشهد بكامله، وقد تضيق تلك الدائرة إلى حدها الأقصى في حالة حلقة رواة السيرة الشعبية مثلاً وحلقة العرافة وجوالب السعد وما شاكل ذلك لحاجة المستمعين إلى التقاط جزئيات خطاب المتحدث وطلباً لتحقيق ما يكفي من الحميمية. . . مثلما يمكنها أن تتسع فتتحول إلى حلبة فسيحة كما في حلقة المسيح واعبيدات الرما وأولاد سيدي أحماد وموسى وغيرها من الحلقات القائمة على الحركة والتعبير الجسدي وسوى ذلك مما يحتاج إلى حيز واسع يتيح إمكانية التنقل بحرية أكبر وإنجاز الحركات والألعاب البهلوانية التي يستدعيها العرض المقدم للجمهور.

وكما هو معروف فالمكان الأثير لقيام الحلقة هو الفضاء المفتوح على الهواء الطلق في الساحات العمومية خارج الأسوار أو على هامش المراكز السكنية والتجارية كالأسواق الأسبوعية ومواسم الأولياء. . وقد اشتهرت عدة ساحات في المغرب باحتضان الحلقة وارتبطت بها في المخيلة الشعبية مثل ساحة جامع الفنا بمراكش وباب عجيسة وباب الفتوح بفاس وباب المنصور العلج وباب الجديد بمكناس وساحة

البحيرة وسوق اشطبية في الدار البيضاء تضاف إلى ذلك معظم جوطيات المدن الصغيرة.. ولعل أهم ما يميز هذه الأمكنة هو وقوعها على ظاهر المدن أو على مشارف أبوابها أو في الساحة العامة.. ولكن يصح القول بأن الموقع الذي تتخذه الحلقة لا يهم كثيراً في النهاية إذ لا علاقة كبيرة له بنوعية الفرجة التي تعرضها على الناس، كما أنه من الناحية المبدئية يمكن للحلقة أن تتم في أي مكان آخر، لكن الجدار البشري ضروري لتكمل الحلقة عناصرها وتحقق مقصديتها.

من الناحية الزمنية لا تتقيد الحلقة بوقت معلوم يلزم أن تستغرقه في تقديم عروضها، فهي قد تطول وتمتد لتغطي الساعات الطوال كما أن لا شيء يمنعها نظرياً على الأقل، من تحديد مدة الفرجة وحصرها في وقت وحيز.. ومن الملاحظ أنه نادراً ما يتاح لنا حضور بداية أو نهاية حلقة ما، فما يحدث عادة أننا نشاهد كفايتنا من هذه الحلقة أو تلك ثم ننصرف عنها إلى سواها من دون أن نتساءل عن ساعة اختتامها الشيء الذي يترك باستمرار لدى المتفرج انطباعاً بأنها فرجة مفتوحة غير خاضعة لقيود الزمن وأنه ما دام هناك متفرجون فلا بد للعرض أن يتواصل.. على أن هذا الانطباع مهما بدا منطقياً فهو لا يثبت أمام حقيقة أن للحلقة أوقاتاً لا تتجاوزها ومواقيت لا تتعداها.. ومن ذلك أن زمن الحلقة الاعتيادي يقع بين أذان العصر والعشاء أي بين فترتي الزوال والمساء نهاراً. وربما استمر قيامها ليلاً إذا ما توفرت الشروط لذلك كالإنارة والجمهور والطقس المناسب.. وربما كان شهر رمضان بفضل الأجواء التي يهيئها هو الفترة المناسبة التي تنتعش فيها الحلقة ويشتد الإقبال عليها لتمضية الوقت وفي نفس الآن لاستثمار المظهر الطقوسي الذي يميز هذا الشهر. كما يمكن اعتبار الصيف هو الفصل الأكثر ملاءمة لازدهار الحلقة ومناسبة لاستقطاب جموع المتفرجين الذين تكون ساعات فراغ النهار وليالي المواسم الدافئة حافزهم على

غشيان مجال الحلقة واتخاذها معبراً لتصريف أطراف النهار وآناء الليل الصيفي البعيد الغور.

هذا من جهة الوصف المظهري للحلقة وقد استقيناه من القليل الذي كتب في الموضوع وأساساً من الملاحظة العينية المباشرة ذات الصلة بالميدان.

ولأجل التقدم في البحث نقترح فيما يلي تصنيفاً أولياً لأنواع الحلقات منطلقين فيه من المضمون والوظيفة والهدف الذي تسعى إليه كل واحدة منها على حدة.

ولا بد لنا منذ البداية من إقصاء طائفة من الحلقات التي تخرج بداهة عن مجال اهتمامنا مثل تلك الخاصة بالعرافة والمتاجرة بالتمائم وجوالب السعد وما شاكل ذلك من الحلقات التي تقوم على الشعوذة والابتزاز الظريف لنقود العامة من الناس. كما يجب أن نلغي من حسابنا كل حلقات التداوي بالأعشاب والعقاقير الصيدلانية السائل منها والمسحوق وغير ذلك من وسائل الاستطباب الشعبية التي تروج للعلاج السحري لما لم ينفع معه علاج! وربما جاز لنا كذلك أن نستبعد حلقات الذكر والأمداح النبوية والقراءات المختلفة لارتباطها بوظيفة دينية أخروية بالرغم من طابعها الفرجوي البارز بهذا القدر أو ذاك.

وهكذا لا يبقى أمامنا سوى التركيز على نمط الحلقة ذات الوظيفة الترفيهية الترويحية أي تلك التي يكون الغرض منها مقتصراً على إمتاع المتفرج وإثارة الضحك لديه من دون أن يعني ذلك قطعاً خلوها من الفوائد والطرائف المتنوعة التي قد تأتي في توافق تام مع الموضوعات المطروقة. ويمكن توزيع هذا النوع الأخير من أنواع الحلقة بحسب الأهداف التي تكون كامنة وراءها إلى:

- تلك التي تسعى إلى إحياء التقاليد الرعوية ذات الارتباط

بالمجتمع الزراعي كتعبير منها عن نوع من الدفاع الذاتي، المحدود ولكن الضروري، لمواجهة التغيرات المباغتة التي لحقت البادية المغربية مع ما يفترضه ذلك من انسجام مع المكونات الوجدانية والاجتماعية للإنسان المغربي.. ويمكن أن ندرج في طليعة هذا النوع نموذج حلقة المسيح التي تقوم في بنائها على الارتجال سواء في الأفعال أو الكلام، وتتمحور حول غرض معين هو النقد الاجتماعي مغلفاً بإيهاب من السخرية والتهكم اللاذع والتعريض بمظاهر السلطة والقيم المرتبطة بها كالأسرة والقبيلة والمخزن الخ وهو الدور الذي يقوم به المسيح بوصفه ضمير المجتمع وصوت القلب مقابل صوت العقل والمنطق السائد..

ـ تلك التي تعتمد على سرد الحكاية الشعبية والمرويات التراثية واستعادة اللحظات الحكائية المنغرسة في الوجدان المغربي عبر الاحالة على متن قصص مألوف لدى الجمهور في خطوطه العريضة مثل قصة شارب الخمر ومول الكيف ودسائس الزواج بمختلف تلويناتها الخ.. ويكون الهدف من سرد هذه الحكايات تحقيق توارد مع ذاكرة المتفرج وحثه على المشاركة الوجدانية عن طريق التشويق وإثارة التعاطف.. ومن أنجحَ أمثلة هذا النوع حلقة القرع بزعير وحلقتا زعطوط وولد قرد بمنطقة دكالة.

ـ تلك التي تقوم على إنشاد الطقطوقات والسراريب وأشكال العيطة والحصبة والمرساوي وما إلى ذلك.. وهي حلقة غنائية بامتياز لأنها ترتكز على التطريب وإلقاء المواويل والعزف على الكمنجة والنقر على الأكوال الخ. وتدخل في إطارها حلقة نعيجة والحناوي والموتشو ورباعة أولاد ارغية الخ...

ـ هناك أيضاً نمط الحلقة الشاملة حيث تتداخل أنماط متعددة

للفرجة من مونولوج وقفشات وعزف مع ميل واضح إلى الخروج عن مألوف العرض التقليدي للحلقة واعتماد كامل على استجابة الجمهور إضافة إلى نكهة سريالية لا تخطئها العين كما في حلقة خليفة وحلقة بوغطاط الخ.

ـ هناك أخيراً حلقة أصحاب الكرامات ومروضي الثعابين وشاربي الماء المغلي من طائفة أولاد بويا رحال وأولاد سحيم وغيرهم ممن تكون طريقتهم إلى استجلاب الجمهور إتيان المغربات من الأفعال والمدهش من المسائل التي يحير العقل في تفسيرها.. وتكون فرجة هذا النوع من الحلقات مصحوبة بدقات البندير وأنعام القصبة مما قد يهيج بعض الشهود ويدفع بهم إلى خضم الحلقة في جذبة يصعب التحكم فيها.

وأخيراً، وفي أعقاب هذه التيبولوجية المؤقتة، والناقصة بالضرورة، لأنماط الحلقة يجذر بنا أن نفحص مواطن الالتقاء، والاختلاف أيضاً، بين هذا الفن العتيق وفن المسرح بمعناه الحديث، وسوف نستبعد في هذا السياق، وإن بشكل ضمني وعلى سبيل الإشارة، بعض الأفكار الواردة لدى الباحثين المغاربة، وهم قلة، ممن سبق أن تطرقوا لهذا الموضوع مثل المنيعي والستوكي وبرادة وسواهم.

ولعل أول ما يتبادر إلى الذهن من اتفاق هؤلاء الدارسين هو توفر الحلقة على عناصر سينوغرافية هامة ومادة درامية لا يستهان بها تجعل منها مسرحاً دائرياً من طراز خاص، وذلك بفضل حضور التشخيص وأشكال التعبير الجسدي وأحياناً الأزياء التي تتعدد وتتداخل على نحو تضامني مثل الألعاب البهلوانية وترويض الحيوانات ومباشرة أعمال السحر وتشخيص المشاهد الشعبية أو الأساطير العربية مثل العنترية وسيرة سيف بن ذي يزن (المنيعي). وربما كان عنصر المحاكاة من أوكد ما

يحقق الطابع المسرحي للحلقة ويعطيها بعدها التعبيري المتميز، يقول صاحب الاعلام بمن حل بمراكش من الاعلام متحدثاً عن ذلك النوع من الحلقة الذي كان يقوم بالمناسبات ولا سيما ليلة عاشوراء وبلغ من انتشارها أن أفتى فيها الفقهاء ضمن ما أفتوا فيه من بدع عاشوراء: «رد ما اشتهر بمراكش ليلة عاشوراء من أمور أحدثوها وسموها «الأفرجة» وكتشبه الرجال بالنساء، وتشبه الرجال باليهود والنصارى، وكالمحاكاة لأناس من قبيلة أو من بلد أو تجار أو كاتخاذ الصور، وضرب الرجال آلات اللهو من أجوالات ومزامير وغيرها» (عن الجراري)، ونفس هذا الملمح، المرتكز على المحاكاة والتنكر يشير إليه عبد الله الستوكي عند حديثه عن مكونات الحلقة: «وتكون الفرقة عادة مكونة من أربعة أفراد إلى سبعة ليس بينهم عنصر نسوي، فيقوم الرجال بدور النساء وهم متنكرون في تنورات وأصباغ مغربية. وهؤلاء الممثلون هم أنفسهم يقومون بالهرج والموسيقى للاعلان عن أنفسهم، وقد استطاع بعضهم تقليد نماذج هزلية محلية فاشتهر في اقليمه بل في كل الأقاليم كالبقشيش بمراكش».

إلى جانب حضور مظاهر المحاكاة والممارسة التنكرية المعمول بها في فرجة الحلقة تنفرد هذه الأخيرة بخاصية بارزة قلما نصادفها في المسرح الكلاسيكي ولكنها ظهرت بقوة مع نظريات التغريب والتباعد التي راجت مع بريشت وأتباعه وهي ظاهرة إشراك الجمهور في إنجاز العرض واعتباره طرفاً فاعلاً وليس مجرد مشاهد سلبي، يقول برادة «كانت الدعوة المتكررة إلى الجمهور للصلاة على النبي أو التبرك بأحد الأولياء سبيلاً إلى تحقيق تآلف فعلي بين الممثلين وجمهورهم وبالتالي فإن التشخيص ينفلت من قبضة التقنين ولا يخضع لأي ضغط في الحوار المقرر سابقاً» (نقلاً عن المنيعي)، ومن أشكال انخراط المتفرج كذلك في اللعبة الفرجوية تلك المساهمة المادية التي يبذلها لدعم

صاحب الحلقة وهي أشبه ما تكون بأداء تذكرة دخول المسرح لولا طابعها الطوعي الاختياري وتوقيتها الذي لا يكون قبل العرض بل في خضمه أو عند اختتامه. . .

تلك هي أهم عناصر تقاطع الحلقة كفرجة شعبية، مع المسرح كممارسة درامية تدخل في زمرة الملاهي العالمة التي تأخر ظهورها ببلادنا إلى عشرينات هذا القرن، وهي وإن كانت تتشابه معه في كثير من النواحي والأهداف فإنها لا تصل إلى حد التطابق معه سواء على مستوى الشكل أو المضمون. وربما كان هذا الطابع المسرحي للحلقة هو الذي حدا بكثير من المسرحيين المغاربة إلى الاتجاه نحوها، وإن لأهداف جمالية محضة، لاستثمار مظهرها التراثي والإفادة مما تتيحه من علاقة مفتوحة مع الجمهور واستعادة للحظات الحميمية التي ولت. . فعل ذلك الطيب الصديقي في «ديوان سيدي عبد الرحمن المجذوب» والطيب العلج في مسرحية «القاضي في الحلقة» وعبد القادر البدوي في مسرحية «الحلقة فيها وفيها» إلى غير هؤلاء ممن لاقوا نجاحاً متفاوتاً في الانتقال بفن الحلقة إلى أفق المعالجة الدرامية المنتجة.

على أن هناك من الباحثين من يرى خلاف ذلك بشأن القرابة المزعومة بين فنون الفرجة الشعبية والمسرح، بل ويعتقد بأن الحلقة تفتقر إلى مستلزمات العرض العصري وتغيب فيها كثير من الشروط الجمالية والتقنية مما يجعلها على مبعدة كبيرة من الفن المسرحي بمعناه الأرسطي الدقيق. من هؤلاء الأخيرين الباحث التونسي محمد عزيزة الذي يرى أن هذه الأشكال التقليدية الشعبية لا تؤدي أي شكل متطور ودائم للمسرح، والمغربي نجيب العوفي الذي يؤكد بأن الحلقة كتعبير درامي فطري والمسرح كتعبير درامي عصري يمثلان بيئتين متغايرتين حيث يتداخل في مكان واحد زمنان وشرطان تاريخيان. .

ومهما يكن من اتفاق أو اختلاف الباحثين الذين أتينا على ذكر آراء بعضهم فإن المؤكد اليوم، ونحن على مشارف نهاية القرن أن الحلقة لم تعد منافسا للمسرح في شيء ولا حتى فناً مستقلاً معافى وله كيانه الخاص، بل إنها تعاني الأمرين من الزحف الذي تمارسه عليها وسائل الفرجة العالمة من سينما وتلفزيون وفيديو، ومن اكتساح فضائها من طرف الأحياء والمباني السكنية المتفاحشة في المدن الكبرى، وأخيراً من وفاة روادها وأعلامها بالشيخوخة والمرض وقلة من يسد مسدهم في النهوض بهذا الفن الشعبي الآيل إلى الاندثار.

هذه هي الحلقة، إنها مسرح العامة الذي يحتضر. .

خديفة

أو صورة الفنان في حلقته

وقع اختياري على حلقة خليفة (برفع الخاء وتسكين الياء) لأقدمها كنموذج لفن الحلقة بالمغرب نتيجة عدة اعتبارات موضوعية لا بد من الإدلاء بها، منها أولاً أنه آخر الرواد الراحلين لهذا الفن العريق: فقد توفي قبل بضعة أشهر ملسوعاً بسياط الفقر والمرض بعد أن قضى سحابة عمره في تسلية الناس وزرع الضحكات في أيامهم الحالكة عبر الستينات والسبعينات متجولاً في أسواق ومواسم الحوز ودكالة والشاوية وزناتة الخ.. وقد جاءت كلمات كل من عبد الله زريقة وعبد العزيز أزغي وسعيد يقطين في الصحافة الوطنية بمناسبة رحيل هذا الفنان الفطري كنوع من الاعتراف والوفاء المتأخر، ولكن الضروري مع ذلك، بالدور الترفيهي اللامع الذي لعبه خليفة بالنسبة لفلول عريضة من أبناء الفقراء وسكان الأحياء الهامشية بالدار البيضاء خاصة ممن لم تكن تتاح لهم الفرصة لمشاهدة المسرح أو التلفزيون أو غيرهما من ألوان الفرجة العالمة المؤدى عنها. هناك أيضاً الأهمية الاستثنائية التي تكتسيها حلقة خليفة بوصفها طرازاً خاصاً من الفرجة تستمد سحرها وجاذبيتها من طابعها العجائبي المفارق ومن مناهضتها لمألوف نموذج الحلقة التقليدية التي تكرس التكرار وإعادة الانتاج..

الاعتبار الأخير الذي دعاني إلى اختيار خليفة هو وجود شريط مسجل يضم أجزاء من مجريات حلقته أشرف على إخراجه، فيما قيل

لي، الكوميديان الفضاليان أمهيول والسفاج، وهو عمل لم يسبق لي أن أطلعت على مثله في المغرب بالرغم من أهميته القصوى في الحفاظ على ميراثنا الشعبي من الضياع وحمايته من التلاشي.

* * *

لا أحد يعرف تحديداً متى ولا كيف انتقل خليفة من عامل زراعي بحقول الشاوية إلى شيخ كمنجة يشرف على ارباعة من الشيخات يطوف معها الأعراس والمواسم؟ ولا كيف انتهى به الأمر إلى احتراف فن الحلقة زاهداً في حياة اليسر والترف مختاراً طريق الكفاف واليد القصيرة؟؟

وبالفعل، فمعرفة خليفة الباهرة بطرائق العزف على الكمنجة من سواكن وعيوط وتعريضات.. كل ذلك يعطي الانطباع بالماضي المجيد الذي عاش هذا الفنان في رحابه قبل أن يختار مغادرته لمعانقة جمهور الحلقة في اشطيبة وسوق الكلب والمحاريك وديور البريك وغيرها من جوطيات وساحات الهوامش في المدن الكبرى.. فمن ذا الذي يا ترى زرع هذه الآفة في قلب خليفة وحمله من صعيد الطرب والنشوة إلى مشارف الشحاذة والتسول؟ أتكون «البلية» والمكتوب هما اللذان ساقاه إلى هذا المصير كما كان يسعده أن يردد ذلك أمامنا؟ أم يكون سبب ذلك الانتقال العجيب هو الرغبة المتزايدة لديه لنبذ عالم يعيش على الرياء وفتات موائد القياد ورجال المخزن.. والحنين إلى الاقتراب من مستمع مرهف الحس لم تتخمه الأطعمة وتذهب بعقله الأشربة ولم تفسده سعة اليد أية مفسدة؟ أسئلة كثيرة أخرى خبرها اليقين عند خليفة نفسه.. وهو في مثواه الأخير..

لم يكن خليفة صاحب حلقة اعتيادية.. كان رجل البداهة يدعوها فتحضره على التو، وصاحب خاطر ومزاج طوع بنانه. كان

يمارس بلاهته بذكاء نافذ لا حد لاتساعه.. الضحكة كان يخرجها من بوز الكلب.. لكنه ضحك كالبكاء.. ضحك أسود مغموس في البؤس اليومي ينضج بالقهر الموروث وينطق بالفاقة والجوع والتبور.. ولكنه ضحك مع ذلك.. يفتر له السن وينفتح له القلب وينعش النفس المنقبضة من الداخل..

ومن جملة الأشياء المحببة في حلقة خليفة أنه كان يبنيها على أساس السخرية من جيرانه أصحاب حلقات العقاقير والأدعية الربانية وجوالب السعد وغيرهم ممن كان يعرض بممارساتهم ويؤلب الناس عليهم بأسلوبه الذي كان يجمع فيه بين الجدية والطرافة.. ولكن هؤلاء، لم يكونوا يأخذون ما يقوله مأخذ الجد لمعرفتهم بنواياه الطيبة تجاههم.. أليسوا مجرد باحثين عن لقمة العيش مثله؟!

وتتميز حلقة خليفة بأنها تحمل طابعاً مفارقاً في بنائها ومادتها.. فهي تقوم ظاهرياً على الغناء والعزف على الكمنجة مما يوحي خطأ ولأول وهلة بأنها حلقة للتطريب وإطلاق العيوط، ولكن التأمل البسيط يكشف عن أن ذلك لا يمثل سوى سند أو خلفية لمرتجلات متواصلة لا يكف خليفة عن صياغتها من وحي الخاطر وفي تساوق مع ما يترنم به من شذرات غنائية مجتزأة من هنا وهناك. وهكذا وبالرغم من أن موضوعات حلقته ثابتة لا تتغير فإنه يظل يكيفها في كل مرة مع نوعية التعليقات التي تعن له مما يعطيها مظهراً جديداً وإيقاعاً مختلفاً بحسب المواقف والحالات.. وأذكر أننا لسنوات طوال، كنا نغشى حلقة خليفة سوق الأحد بفضالة ونمضي برفقته أجمل اللحظات من دون أدنى إحساس بأنه يكرر نفسه أو أنه يعيد علينا «زابوره» الذي سمعناه مراراً حتى حفظناه جملة وتفصيلاً.. وربما كانت قدرته الفائقة على الارتجال والتجاوب مع مستجدات اللحظة هو ما كان يمد فرجته بالدم الجديد ويطعمها بروح التلقائية والمفاجأة الدائمة.. من الثيمات التي

تتكرر في حلقة خليفة ثيمة الموت فله فيها صولات وجولات، وكل من شاهده يذكر كيف كان يصف بطريقة سوريالية ملفتة للانتباه عند رجل فطري مثله حديثه مع الموت وهي تخترقه من قمة الرأس إلى أخمص القدمين وكيف تنتهي بالإجهاز عليه ثم حواره مع ملائكة القبر اللذين سيحققان معه قبل أن يأذنا له بدخول الجنة إلى جوار إخوانه المسلمين.. الخ.

والملاحظ أن حديث خليفة عن الموت خلوٌ من كل نزعة إيمانية أو تأويل أخروي وأنه يجسد إحدى الحالات النادرة التي يتحول فيها الموت إلى مجرد موضوع وجودي في تراثنا الشعبي الشفوي. وكثيراً ما يطفو ذكر الموت على خطابه بهذه المناسبة أو تلك كقوله:

«يا خالق باطاطا سيّب لي شطاطا
مولانا الكريم سيب لي تشامير
ويا ربي تجيب لينا وخوتنا الخير.
ثم يعلق (عرفتي التشامير آشنو..؟ راكم عارفينو كاملين.. عاتمغط وتصنط لعظامك.. اذكر الله وتسرح...)».

ينفرد خليفة كذلك بنظرة غير تقليدية للأولياء والصالحين، ومع أنه كثيراً ما يتناولهم في موضوعاته فإنه يفعل ذلك بأقل ما يكون من التبجيل والتقديس وأحياناً ببعض الجسارة وتجاوز الحدود، الملفت كذلك أن معظم هؤلاء الأولياء الذين يجري ذكرهم على لسانه هم أولياء من الدرجة الثانية إذا صح التعبير باستثناء قلة قليلة منهم: الرداد أمولاي بوشعيب/ الراس هنا والعقل غايب

- أسيدي مخلوف/ قوم تسكر/ وقوم تشوف
- يا بن يفور أسيدي جيتك/ طالب العفو

وربما كان الولي مولى دوراين من بين من نالوا اهتمام خليفة أكثر

من سواهم فخصه بحصّة كاملة أعرض هنا أهم أجزائها لإعطاء فكرة عن أسلوب معالجة خليفة لموضوعاته:

اللي زارك ما يخاف أمولى دوراين أهيا
عرصة مقابلة عرصة، وفيها التفاح وبوعويد
قبة مقابلة قبة وفيها البنات زاهيين
عبدة وحمر جايين يزوروا أمولى دوراين
خرجوا أيا الحاجبات كيف الخدان في النبات
خرجوا أيا بنات الرباط يتساراو في بلعمان
خرجوا أيا الشارفات على خبيزة مضاربات
ولدت وليد وسميتو عليك يا مولى دوراين
طالبين التسليم يا مالين الخيل. . .).

وربما بدا من خلال هذا المقطع نمط المعالجة الفنية التي كان خليفة يخضع لها خطابه من غياب للوحدة العضوية وميل إلى المحاكاة الساخرة لنصوص معروفة واستعمال معجم يستفز المستمع المهادن ويخلخل يقينه المستمد من ثقافته العالمة والمأجورة. .

واستمراراً في التدليل على نفس هذه المحددات نورد الأبيات التالية التي يطرحها خليفة في وجه التقاليد الانشادية البائدة:

إلا مشيتي للحج جيب الند
إلا مشيتي للثلاث جيب التفاح
إلا بغيتي الزوينة سير للعوينة
إلا مشيتي للاثنين جيب الليمون
(كُلْ الجلوف ولوح الليمون)
الله يوقف للعرب الميمون. . الخ.

وطبعاً فخليفة لا ينسى أن للعرب «ميمونا» راقداً لذلك فهو يكثر

من الدعاء لهم في الحل والترحال ليقف علامهم وترتفع كلمتهم.. ولكن يا للحسرة، فقد فعل ذلك بكل إخلاص طيلة ثلاثين سنة دون جدوى فيما يبدو!

ونفس الشيء قام به خليفة بكامل الامتنان بالنسبة «للراقد» الوطني تحت شجرة البؤس الوارفة الظلال:

الراقد باش مريض؟ خصو خروف تاع العيد
وبلغة وتشامير جديد ها وينوض.. يزيد

لكن هيهات أن يتركوا له فرصة للنهوض.. ذلك الكادح المغلوب على أمره الذي كرس خليفة حياته للغناء له والتحليق في سربه بعيداً عن الهؤلاء والأولئك الذين يتربصون به.

ولا بأس، بعد ذلك، أن يعرج خليفة على موضوع أثير لدى الفنانين الفطريين المغاربة.. ويدخل في باب المفاضلة الأزلية بين المدينة والبادية. بدأ ذلك رواد الملحون القدماء وتبعهم شيخ المبسطين بوجمعة الفروج والحسين السلاوي في رائعته «العروبية مطورين» وصولاً إلى معاصرين أمثال عبد الكريم الفيلالي وولد أسفي وقرزوز ومحراش الخ.

وخليفة لا يفعل سوى أن يستعيد هنا إحدى أشهر أهجيات المدينة، إنها قصة البزخ (بتسكين الباء) وما جرى له مع بنت بريطل وأمها.. ومضمن القول في هذه الواقعة إن البزخ، نموذج البدوي المغفل المكتنز ببلادته ورعونته، سوف يبيع آخر بقرات العائلة ويرحل بثمنها في شكارته إلى المدينة.. هناك حيث تصطاده بنت بريطل وتأخذه إلى براكتها لتقوم، هي وأمها العجوز، بحلبه وابتزازه إلى آخر رباعية في شكارته.. ويعود بعد ذلك نادماً إلى شيخه الذي لا يفيده معه إعلان الندم طالما عاد إليه بخفي حنين..

ولعل ما استهوى خليفة في قصة البزخ هاته طابعها العبثي وإتاحتها له إمكانية إبراز مهاراته في الارتجال والتشخيص وتصوير المواقف السوريالية التي تحفل بها، وإن بشكل ضمني وخبيء، وتضعها في متناوله فرجة مهيأة وتحفة للناظرين..

ويمكن اعتبار هذا الطابع السوريالي، الملمع إليه في أكثر من مرة، هو أخص خصائص حلقة خليفة والمظهر الجديد الذي يميزها عن سواها من الحلقات القائمة على الغناء والقفشات.. وأحب أن أنهي هذه الخواطر بنموذج من هذا النوع تحت عنوان «البروج» اشتهر خليفة بأدائه والإضحاك به:

(أنا غادي للبروج.. وأنا نتوضر في النعناع.. جبروني في البراد.. گلبوا علي بالمعلقة.. وگالله يخورر.. يخورر في البراد.. وأنا نتنفخ ليه في البراد وهو يجبذني بالمدرة.. لاحني في التبن.. شوية ما تودرت ليهم في الشعير...).

* * *

أما بعد، فقد توالت علينا الأيام والليالي سراعاً فلم نعد نذكر فيما كان يحدثنا خليفة ولا ماذا كان يضحكنا لديه أو ما الذي كان يربطنا بحلقته.. كان يوم الأحد بالنسبة لنا منفذاً نغادر فيه رتابة اليومي.. فتى درس الحساب وتلاوة بوكماخ ونجري إلى درب السعادة لنتحلق حوله ونسمع إلى هذيانه العالم.. الساحر.. المتنبىء.. ويظل وهو يغني لنا يفكر في صحن الكرعين وكسرة المحراش وفي ميقات الكار الذي سينقله إلى سوق اشطيبة.. الآن انتهى كل شيء.. لقد مات خليفة، مثلما عاش، معدماً معفراً بالتراب والخشلاع.. هذه ذكراه، وتلك صورة «الفنان في حلقته».

فرجة البساط

تعتبر فرجة البساط من أعتق الأشكال ما قبل المسرحية ببلادنا، وهي نوع من التمثيل الارتجالي التقليدي الذي كان يزدهر في المناسبات والأعياد واحتفالات عاشوراء. . ويتفق الباحثون بشأن دلالة تسمية هذا الفن بالبساط وارتباطها بالتسلية والبسط والمزاح وترك الاحتشام وسوى ذلك من مظاهر العرض الشعبي الساخر الذي يتخذه البساط موضوعاً له. . وهم يتفقون كذلك في القول بعراقة هذه الممارسة الفنية وانغراسها في التاريخ المغربي ويعودون بها، كما فعل الدكتور المنيعي، إلى أواسط القرن الثامن عشر على عهد السلطان سيدي محمد بن عبد الله (1757 — 1790) حيث شهد هذا الفن ازدهاراً كبيراً وتلقى دعماً رسمياً من لدن المخزن ورجال الدولة، لكن هؤلاء الباحثين سرعان ما يختلفون، بعد ذلك، في جملة أمور متصلة بهوية هذا الفن ومراكز ظهوره وفي الأهداف والوظائف التي ينهض بها وأخيراً بشأن الأسباب التي أدت إلى تراجعه واختفائه من خريطة الفرجة الشعبية بالمغرب قبيل ثلاثينات هذا القرن.

وإزاء ضآلة المادة الوثائقية الشحيحة المتعلقة بفرجة البساط ليس أمامنا سوى أن نعمل على استقطار ذلك النزر اليسير من المعلومات في محاولة لتجميع ما يصلح أن يكون فكرة إجمالية عن مكونات هذه الفرجة وأبعادها المضمونية والجمالية.

لقد ظلت فرجة البساط، ذات الأصول الشعبية العريقة، بمثابة المتعة الفنية الأثيرة التي تلوذ بها الفئات الاجتماعية المختلفة أيام الأعياد والمناسبات والمواسم. وقد كانت عبارة عن تمثيليات هزلية ساخرة تقام في ساحات المدن وتتجه في موضوعاتها المرتجلة إلى الكشف عن عيوب المجتمع وفضح الممارسات المشبوهة التي لا يكون هناك سبيل لإعلانها وإدانتها سوى بتشخيص أطوارها أمام أولي الأمر في قالب فني انتقادي يعتمد الرمز والمجاز أحياناً والتصريح المباشر أحياناً أخرى..

أما مزاولو هذا الفن فكانوا في معظمهم من الصناع وأرباب الحرف التقليدية ممن يأنسون في أنفسهم القدرة على تشخيص الأدوار المختلفة التي يوكل إليهم تقمصها.. ويتوفرون على الجرأة والجسارة التي تؤهلهم لمواجهة جماهير المتفرجين فضلاً عن أهل السلطان من ملوك ووجهاء..

وعلينا منذ البداية أن نميز بين موكب البساط الذي سنرى أنه يشبه في شكله وأغراضه موكب الكرنفال، وبين فرجة البساط بمعناها الخاص أي باعتبارها عرضاً فنياً له كيانه المحدد الذي تتناوب على تقديمه جماعة من الفنانين الفطريين كل في مجال اهتمامه...

وأما الموكب فيصفه لنا الأثنوغرافي الفرنسي wattier (1919) بقوله «في مقدمة الموكب وعلى جوانبه وأجنحته تسير جماعة الرجال حملة المشاعل وهم ممسكون بفوانيس طويلة تلتهب فيها وتطقطق جذور ضخمة من العرعار المشبعة بمادة الصمغ المشتعلة، حيث يتعاظم اللهب مصدراً أصواتاً ويلقي بضوئه الأحمر على الموكب الذي ينقل ظلال المشاعر إلى البعد مما يجعله أشبه ما يكون برقصة جهنمية لمعبد تلتهمه النيران أو لمحرقة متحركة».

ويذكر الأستاذ عبدالله شقرون كيف أن هذه الجموع كانت تتجه إلى دار المخزن في جو من الفكاهة والمرح وسط التفاف الفضوليين من عامة الشعب بينما يواصل المبطون طريقهم وهم يرتدون أزياء مختلفة الألوان والأشكال. . . وكان كبيرهم يضع على رأسه قناعاً من الدوم يستر به وجهه ليتمكن من التلفظ بما يشاء من الفكاهات الجريئة أمام السلطان. . ويتقدم الموكب «البوهو» الذي يرتدي جلد الكبش وبيده مسحة هائلة من التين المجفف، ويحمل لحية مثل «مخلاة الحمار».

وهكذا يتقدم الموكب الضخم المهيب حثيثاً بممثليه وأقنعته ومشاعله وديكوراته المضاءة باتجاه دار المخزن حيث سيتوقف بإحدى الساحات أو الحدائق ويتم توزيع وتثبيت الفوانيس المختلفة وقطع الديكور في شكل بديع مما يحول المكان إلى ما يشبه القلعة الساحرة. . وعندئذ فقط يشرع الفنانون الفطريون وهم من بسطاء الحرفيين بالمدينة، في تأدية المسليات والمهازل وأنواع المرتجلات مما سنتحدث عنه في حينه مستلهمين الوثائق القليلة التي في حوزتنا.

وبتوقف الموكب الكرنفالي عن المسير واستقراره في مكان معلوم أمام جمهور المشاهدين من العامة ومنصة الوجهاء وأصحاب النفوذ من الخاصة نكون قد أصبحنا وجهاً لوجه أمام فرجة البساط بمعناها الخاص وإطارها المحدد،وإذ ذاك فقط يمكن الحديث عن فن البساط بوصفه شكلاً فطرياً للمسرح أو محاولة جنينية لقيام ممارسة درامية تمتح من التقاليد الفرجوية المحلية وتعانق مفهوم المسرح في معناه التخصيصي الإيهامي المتوارث.

ولعل من أبرز عناصر القرابة بين المسرح والبساط هو توفر هذا الأخير على ديكور ومناظر يوظفها في تقديم عروضه وهي فيما يصفها به

(فاتي) عبارة عن بيوت مضاءة مصنوعة من الخشب المطلي بالصباغة ومن الورق المخرم بالدانتيلا ذات الألوان المتعددة مضيفاً بأن كل ذلك كان من إنتاج الصانع المغربي وحذقه الذي يتجاوز بكثير ما كان يصنعه آنذاك حرفيو البندقية بإيطاليا. وإذا أضفنا إلى كل هذا ما كان معروفاً عن المبسطين من ارتدائهم للألبسة الملونة المصنوعة خصيصاً لمثل هذه العروض، وما كانوا يضعونه على وجوههم من أصباغ ويعتمرون به من طواقي وقبعات تشبه قبعات المنجمين أو يحملونه في أياديهم من عصي وعكاكيز. . إذا عرفنا كل ذلك أمكننا أن نستشف نوعية العلاقة البسيطة ولكن المؤكدة التي يحتمل أن تربط بين فرجة البساط وفن المسرح كما عرفه الغرب وروج له منذ أقدم العصور.

لننظر الآن إلى موضوع فرجة البساط أي إلى المضامين التي تتطرق لها وهل تجمعها صلة ما بالمسرح من جهة الأغراض والقضايا التي يجري تداولها أو من جهة الأسلوب والطرائق المستعملة في تأديتها. ولتحقيق هذه الغاية يمكننا، بسهولة، أن نستعرض أهم الموضوعات التي وردت على ألسنة الباحثين في هذا الباب ذلك أننا، لأسباب سنتطرق إليها فيما بعد، لا نتوفر على نصوص مكتوبة من هذا الفن. وسنراعي في سرد هذه الموضوعات الترتيب بحسب الأهمية والتواتر وذلك بعد التأكيد على طابعها الانتقادي العام كما أوضحنا ذلك في البداية أي تركيزها على فضح عيوب المجتمع وإعلان المظالم والكشف على الممارسات المشبوهة في الحياة العامة.

1 ـ لأمر ما كان الموضوع الذي يحظى بالأولوية ضمن فرجة البساط هو فضح فساد الممارسة الدينية الطرقية في المغرب ممثلة أساساً في الطائفة الدرقاوية وذلك ربما بسبب اختيار هذه الأخيرة العيش على هامش حركة المجتمع ورفض الانخراط الإيجابي في معترك الواقع وفيما بعد المسارعة إلى الوقوف في صف المستعمر أو

على الأقل مهادنته كما هو معروف تاريخياً. . ففي كل فرجات البساط تقريباً كنا نصادف ممثلين متنكرين في زي الدراويش من الطرقيين واضعين على رؤوسهم قلنسوات مدببة محاطة بشريط أخضر حاملين عكازات ضخمة وعلى لحاهم الطويلة تتدلى مسبحات ضخمة تلامس الأرض. . كما لو أن الأمر يتعلق بنوع من الكاريكاتور المقصود به تضخيم صورة الأشياء بحيث تبدو الانتقادات مقنعة وفي محلها. . وربما أنشد هؤلاء الممثلون أغاني فاحشة متشبهين بما يتلوه أولئك الطرقيون من مرددات أو يرفعونه من دعوات وابتهالات. . .

ومعروف أن هذه الانتقادات القاسية الموجهة للظاهرة الطرقية بالمغرب ستطور ضمن فرجة البساط مستمدة دعمها من الاتجاه الديني السلفي الذي كان آخذاً في التبلور مع بداية القرن فتستقل بنفسها في إطار فن جديد له خصوصيته هو (سيدي الكتفي) الذي سيكرس كلية لمناهضة هذه الموجة ونقد انحراف الممارسة الطرقية عموماً.

2 ـ الموضوع الثاني الذي لا تكاد تخلو منه فرجة البساط هو انتقاد أخطاء القضاة وتلاعب القضاة والقواد بمصالح المتقاضين أو ممارستهم الشطط في استعمال السلطة المخولة لهم. وتكون الفرصة سانحة في هذا المحور لكي يكيل المبطون سياط النقد اللاذعة إلى القضاة والعدول أحياناً بطرق مبالغ فيها بعض الشيء كما في هذا المثال الذي يسوقه المنيعي «ذهب رجل متزوج ليشتكي لدى القاضي من زوجته التي وضعت جنينها بعد خمسة أشهر من الزواج وكان والد الزوجة قد اتصل بالقاضي ورشاه. فسمع القاضي من الزوج الذي قال: «تزوجت بهذه السيدة خمسة أشهر هي: شعبان، ورمضان، وشوال، وذو القعدة، وذو الحجة» فكذبه أبوها قائلاً: كلا يا سعادة القاضي، إنها تسعة أشهر هي: شعبان، ولعبان ورمضان وشهر الصيام. وشهر فطور. وأخور يدور، والجلايف، وأخو الرغايف، وهذا

يا سيدي العيد الكبير». فحكم القاضي لصالح الزوجة.

ويعلق المنيعي على هذا الحكم بأنه يجد عبثية العدالة وأن الزوج اغتنم فرصة فرجة البساط ليمثل الواقعة أمام الملك الذي رثى لحاله ومكنه من حقه المسلوب.

وهكذا، فكثيراً ما تعرض فرجة البساط شكاوي الأزواج المخدوعين أمام عدالة عرجاء وتكون النتيجة هي ظهور أحكام غريبة ومضحكة يصدرها هذا القاضي المأجور أو ذاك..

3 ـ هناك أخيراً موضوع يبدو أنه ظهر في فترة متأخرة نسبياً ويتجه نحو هجاء الأجنبي بالغرابة وإتيان التصرفات العجيبة، وهو موضوع يشخص فيه المبطون شخصيات الأجانب أساساً كالمهندسين والضباط والأطباء والديبلوماسيين وسواهم ممن يتعرف عليهم الجمهور من لباسهم الإفرنجي وما يحملونه من آليات وإكسسوارات (آلات تصوير ـ منظار مقرب ـ مظلات واقية... إلخ) كما يتفطن إلى شخصياتهم من خلال رطانتهم وعربيتهم الركيكة.. أما اليهودي موشي وزوجته شميحة فقد كانت شخصيات مألوفة لدى المبسطين يتنذرون بها ويقيمون حولها الاسكيتشات والمهازل كما سنرى ذلك فيما بعد..

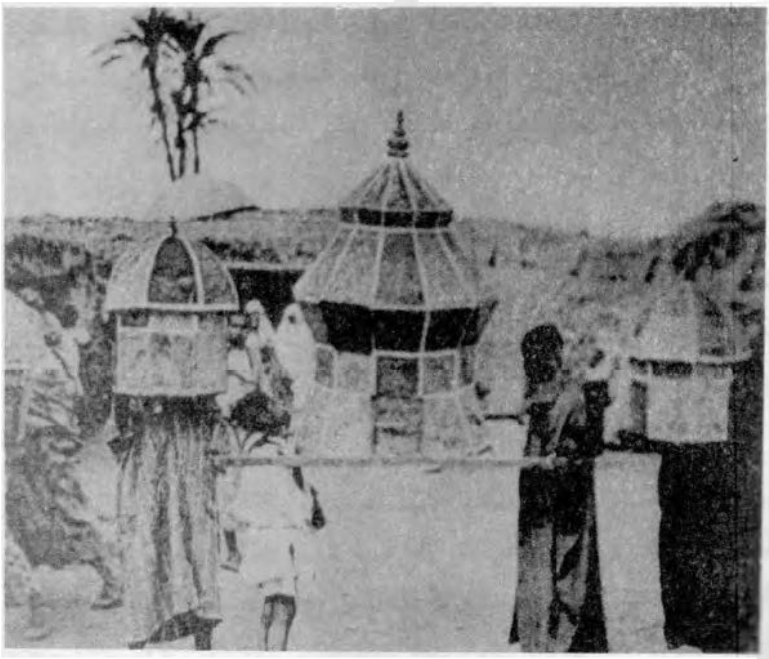
وإذن، فبالنظر إلى نوعية الموضوعات التي كانت تطرحها فرجة البساط يمكننا الاطمئنان إلى الفكرة القائلة بأن وظيفة هذا الفن لم تكن جمالية محض أو من أجل التسلية وتزجية الوقت فحسب بل كانت هي ممارسة النقد الاجتماعي وإتاحة الفرصة لأفراد الشعب لكي يعلنوا عن المظالم التي تلحقهم من عسف الحكام وتسلط أولي الأمر.. وفي هذا الصدد تخبرنا الوقائع الملموسة أنه كثيراً ما كان يستجاب للرغبة التي يكون قد عبر عنها المبطون في فرجاتهم. فقد يعزل قاض أو يقال حاكم إذا ما تأكد صدق إدعاء المشتكين بعد التحري في الواقعة بما يلزم من الجدية والصرامة.

ويذكر المنيعي أن هذا المنحى الالتزامي في فرجة البساط قد ازدهر وعاش عصره الذهبي على عهد المولى عبد العزيز (1895 — 1904) لما صادفه لديه من تشجيع وعناية.. إلا أنه في العشرينات من هذا القرن سينطبع فن البساط بطابع السفاهة والفحش مما سيدفع بجماعة من أهل فاس إلى مناشدة المغفور له محمد الخامس بمنع عروض السفهاء هؤلاء بعد انحرافهم عن أهداف البساط النبيلة.. وسيكون هذا التاريخ (1926) هو آخر عهدنا بفرجة البساط المأسوف عليها.

* * *

البساط:

قصة موت غير معلن



تعرفنا فيما تقدم على أصول البساط التاريخية ومكوناته الفنية والمضمونية التي رأينا فيها دليلاً على انخراط هذا الفن في أتون الواقع الاجتماعي وانحيازه للدفاع عن المستضعفين من عامة الشعب. . . وسيكون القصد الآن هو تصحيح بعض التصورات والحدوس المبكرة التي قد تدفع إليها قلة المراجع وخلو المجال من الرأي المنافس وتزينها الرغبة في تبني ما هو طريف ومثير للخيال على حساب ما هو موضوعي وموافق للوقائع.

وسنشرع في هذه العملية على ضوء ما تحصل لدينا من بحوث وإشارات سجلها علماء وإثنوغرافيون أجانب ممن كتبوا في موضوع تقاليد الفرجة والممارسة الطقوسية بالمغرب. . وتحديداً احتفالات عاشوراء والناير والعنصرة والبساط وغيرها. . .

وقد نشر هؤلاء نتائج أعمالهم في بحر النصف الأول من القرن العشرين مثل ما نجده عند أوبان (1904) وإدمون دوتي (1905 — 1909) أو في الوثائق البربرية لسنة 1916 ولدى فاتيي سنة 1919 ولاووست 1921 وفيسترماك 1935 وروجي لوتونو 1949.

وأول سوء التفاهمات التي تصادفنا تتعلق بأصل ودلالة التسمية، وقد مر معنا أن الباحثين المغاربة يعودون بها إلى مصدر الاشتقاق اللغوي (بسط وانبسط أي انشرح وترك الحشمة الخ)، وهو

تأويل مؤسس على تحليل ومنطق لا غبار عليهما كما يبدو واضحاً، وكان الطيب العلج الوحيد الذي طرح احتمال أن تدل الكلمة على المكان الذي تقام فيه الفرجة أي البساط الذي يتحرك فوقه الممثلون. . وبالعودة إلى المصادر الأجنبية الملمح إليها يتضح أن هناك إجماعاً حول إطلاق هذا الاسم ليس على الفرجة ذاتها ولكن على البيت ـ التحفة التي يشكل ديكور وخلفية فرجة البساط أي ذلك المنزل المصغر المصنوع من الخشب والورق المقوى والمزين بالزجاج المخرم والشموع الملونة الذي تحمله جماعة المبسطين على أكتافها وتطوف به على الأحياء. ولا أدري إلى أي حد يعتبر هذا التقدير صحيحاً ولا ما هي دواعي اتفاق هؤلاء حول هذه الدلالة ولكن المؤكد أن إضافة هذا التفسير إلى ما هو متوفر لدينا من اجتهادات من شأنه أن يقوي من حظوظ الاقتراب من الدلالة الأصلية للتسمية ويفتح أمامنا أفقاً جديداً للتأويل.

النقطة الثانية التي تشكل مصدراً للخلاف بين الباحثين تتصل بالقائمين بهذا الفن أهم الحرفيون وأرباب المهن التقليدية كما يذهب إلى ذلك الباحثون المغاربة؟ أم هم الجنود والمخازنية وبعض العبيد كما يروج لذلك الأثنوغرافيون الأجانب؟ ومرة أخرى فإذا كان التفسير الأول مناسباً ومقبولاً من أية وجهة قصدناه فإن التعليل الثاني يفرض علينا فحصه وبيان أسباب اللجوء إليه.

ومن جملة الأشياء يذكر فاسترمارك أن «هذا الحفل التنكري ـ يقصد فرجة البساط وموكبه ـ يقوم به وينظمه جنود السلطان بفاس ليلة عاشوراء ويتكرر عرضه في الليالي المقبلة في بيوت الوزراء والوجهاء. .» ثم يشير بعد ذلك وهو يصف موكب الكرنفال بأن البيت ـ التحفة المضاء بالشموع تحمله جماعة الجنود يحيط بهم جنود آخرون يحملون فوانيس مثبتة على عيدان من الخيزران متبوعون ببقية

المشاركين الذين يقلدون مختلف شخصيات الإنس والجن والحيوانات. . . ».

وقبل هذا التاريخ بكثير كان قد سبق لفاتيبي (1919) أن تحدث عن «روح المنافسة الشريفة التي ربما استحوذت على عبيد السلطان وجعلتهم ينساقون مع نزوة التنكر في أزياء الجنود مع جميع الرتب والانخراط في تقديم عرض متكامل لحمل السلاح والاستعراض العسكري. . ».

وفي نفس هذا السياق ودعماً لنفس الأطروحة يأتي رأي لوتورنو (1949) الذي يرى فيه أن «جنود المخزن الشريف وخاصة منهم المنحدرون من منطقة الحوز هم الذين ينظمون بمناسبة عاشوراء احتفالاً هزلياً يسمى البساط».

ومهما يكن، وسواء أكان المبسطون يتشكلون من عبيد السلطان أم من جنود المخزن أم يكونون خليطاً من كل هؤلاء جميعاً مضافاً إليهم الحرفيون الذين قد يستعان بهم في بعض أطوار الفرجة أو الموكب، كما يذهب إلى ذلك لوتورنو، فإن كل ذلك لا ينزع عن هذا الاحتفال طابعه الشعبي وطبيعته الانتقادية القائمة في أصل نشأته. وربما أمكننا متابعة فاسترمارك في ما يوحي لنا به من أن اللجوء إلى الجنود أملته حاجة تنظيمية محض فإليهم كان يعهد بتنسيق أطوار الفرجة وتحصيل الهبات والهدايا الذي تودع في يد الأمين وهو في نفس الوقت المسؤول عن البيت ـ التحفة ويكون في العادة من مرتبة قائد وحدة عسكرية بينما يكون الباقون في معظمهم مجرد جنود عاديين.

هناك اختلاف آخر بين الباحثين بشأن مراكز ظهور فرجة البساط فمنهم من يجعل مصدره مراكش ثم فاس في الدرجة الثانية، وهما معا عاصمتان للملك، وربما جاء المبسطون إلى الرباط في عاشوراء

للاجتماع بمعارفهم وتحصيل الاكتتابات لإحياء فرجتهم (عبدالله شقرون) ومنهم من يرجح مدينة فاس استناداً إلى اشتهار وطول باع المبسطين من أهل فاس إلى درجة أنهم احتكروا هذا الفن وأصبح وقفاً عليهم، (المنيعي).

ونفس هذا الاختلاف نجده قائماً لدى الإثنوغرافيين الأجانب فهذا فاتيي (1919) يقدم مراكش كمركز لفن البساط بدليل انتشار المبسطين في أحيائها السبعة وتوفرها على الحرفيين المهرة في صناعة البيت ـ التحفة «الذي يتجاوز بكثير ما كان يصنعه حرفيو البندقية آنذاك». بينما يرى فاسترمارك أن الأصل في هذه الفرجة هو مدينة فاس عاصمة السلطان وفضاء الاحتفالات والطقوس المخزنية الرسمية. . . وأقدم نص وصلنا في الموضوع يعود إلى الوثائق البربرية (1916) ويجري فيه التأكيد على أن مركز البساط هو مراكش بدليل احتواء فرجته على الدقة المراكشية «التي قد يشارك في أدائها في بعض الأحيان أكثر من مئتي شخص في نفس الوقت»، كما يشير هذا النص إلى حقيقة كون مدينة الرباط تأتي في الدرجة الثالثة بعد فاس: «ابتداء من 1916 وبإيعاز من مخزني ينتمي لدار المخزن ستقام بالرباط تظاهرات كرنفالية من النوع المألوف انعقاده في مراكش بمناسبة عاشوراء».

ودون رغبة مفتعلة للحسم في هذه النقطة يمكن القول بتعدد مراكز فرجة البساط وتوزعها بين مراكش وفاس والرباط باعتبارها مدناً مخزنية عتيقة تتساوى مؤهلاتها في احتضان هذا الفن ورعاية أربابه ومن ثمة لا ضرورة تدعو إلى تكريس نجمية هذه المدينة دون أخرى.

بقيت نقطة أخيرة لا بد من التطرق لها وتتصل بأسباب تراجع هذا الفن الشعبي عن مكانته الأثيرة ضمن أنماط الفرجة بالمغرب وخاصة التساؤل حول توقفه المفاجىء قبيل ثلاثينات هذا القرن فهل كان ذلك

على إثر قرار سياسي؟ وهو أمر مستبعد إلى حد ما ذلك أن الفنون والممارسات الشعبية التلقائية كلها لا تنضبط لمثل هذه القرارات الصادرة من الأعلى... أم أن انحراف هذا الفن عن أهدافه السامية وانحيازه لجانب المستعمر باستبدال السلطان بالمقيم العام والنقد الاجتماعي بالسفاهة الفاحشة هو الذي أجهز على مصداقيته ودفع به نحو الباب المسدود حيث التكرار والاجترار ومراوحة المكان عوامل قاتلة لكل فن.

وكيفما كان الجواب على هذه الأسئلة فإن التوقف المفاجىء لهذه الممارسة الفرجوية الشعبية (1926) سيظل سراً مستغلقاً لا سبيل لفك رموزه سوى بمزيد من البحث والاستقصاء وهو عمل تقصر عنه بداهة جهود الباحث الفرد ويحتاج إلى حشد كل الطاقات الفاعلة لمقاربة هذا الموضوع.

وأخيراً لعل مما يؤسف له أكثر من سواه هو أننا لا نتوفر اليوم على نصوص لتمثيليات فرجة البساط وذلك بالرغم من قرب عهدنا به نسبياً قياساً إلى بعض ما وصلنا من نصوص الثقافة العالمة، ويرى الفنان العلج (1960) أن سبب ذلك هو عدم اعتماد المبسطين على المتن في تمثيلياتهم وإنما على الارتجال وحضور البديهة، كما أن العادة جرت بنظام العرض الواحد في البساط حيث من غير المألوف أن يعاد تشخيص تمثيلية سبق عرضها.. ومن هنا ضاعت فرصة التدوين وضاعت معها نصوص كان من الممكن أن تقدم لنا معرفة لا تقدر بطبيعة هذا الفن وخصوصيته الشكلية والمضمونية.

ويفسر الأستاذ الحسن السايح من جهته غياب نصوص مكتوبة لفن البساط بكون المبسطين كانوا أناساً أميين وبأن الطبقة المثقفة كانت ترى من الزراية أن تعتمد على أساليبهم في الوعض.. وهذا طبعاً مما

ضيع إمكانية التوصل بنصوص فرجة البساط وتوثيقها.

هذه بعض الأفكار العامة حول فن عريق عاش حياة صاخبة بين المواكب والمشاعل والأقنعة والديكورات وانتهى إلى النسيان والتجاهل ونكران الجميل.. فأي مصير ينتظر فنوننا الشعبية الجميلة إذا لم نتدارك الأمر بالجدية والصرامة اللازمتين ونجنبها هذا الموت غير المعلن.

سيد الكتفي

كان فساد الممارسة الطرقية ببلادنا، عند بداية هذا القرن، إيذاناً بتخلي الزوايا عن دورها الجهادي ووظيفتها الترشيدية والاصلاحية، واختيارها العيش على هامش حركة المجتمع والزهد في الانخراط ضمن سيرورة الواقع الجديد المتميز بهيمنة الاستعمار الأجنبي ومعوقات التأخر التاريخي.. وقد ووجه هذا التراجع بمعارضة شعبية واسعة وبموقف حاسم من لدن طليعة مثقفي المرحلة من جيل الحرب الكونية الأولى وما تلاها.. ويهمنا من كل ردود الأفعال هاته ما يتصل بتشخيص هذا الموقف المناهض للطرقية في أشكال الفرجة الشعبية المتداولة في الأوساط الاجتماعية المختلفة.

وقد رأينا فيما تقدم كيف أن فرجة البساط الذائعة الصيت كانت قد جعلت من انتقاد جماعات الدراويش، وخاصة منهم طائفة درقاوة، موضوعها الأثير الذي تفتتح به عروضها وتوسعه معالجة وتقليباً، وفي ذلك يقول فاتيبي (1919): «وإلى اليوم لا يزال أعضاء طائفة درقاوة يحافظون على عكاز الحج والقلنسوة المدببة المحاطة بشريط أخضر، وهي الأشياء التي كانت تدل عليهم منذ بداية فرجة البساط.. لا يزالون يمسكون بأيديهم عصيهم الطويلة يوقعون بواسطتها أغنيتهم ويعتمرون طاقيات عجيبة مثل قبعات المنجمين».

والظاهر أن هذا التقليد القديم قد استهوى جماعة من أرباب

الحرف التقليدية بالرباط وأوحى لهم على سبيل المحاكاة الساخرة، أن يخلقوا لنفسهم جماعة أسموها طائفة (سيد الكتفي) أرادوا بها إضافة فرقة جديدة، هزلية وغير رصينة هذه المرة، إلى ما تناثر في المناطق والأحياء من زوايا وطوائف وجماعات تتخذ من الدين مطية لأغراض ومآرب ما أبعدها عنه.

ونحن نشم في هذه التسمية تعريضاً ضمنياً بالطوائف الدينية فهي تدل على هز الأكتاف والتدافع بالمناكب وغيرها من معتاد حركات الجذبة التي تخوض فيها فرق التصوف والأذكار وسواها من تجمعات الطوائف الدينية كعيساوة وحمادشة ودرقاوة.. إلخ.

وإذن فمنذ البداية يبرز طابع المحاكاة الساخرة لفرجة سيد الكتفي وتتأكد طبيعتها الانتقادية الموجهة أساساً إلى مظاهر الشعوذة التي تحبل بها حلقات الذكر وتختلط فيها أشكال الإنشاد والتوسل والجذب وغياب الحواس جميعاً. ولكن إلى أي حد تمضي هذه الفرجة في الالتزام بمشروعها الانتقادي؟ وهل توافرت لها الشروط الفنية والفكرية لتقوم كممارسة فرجوية مقنعة بأسلوبها وأهدافها؟ وأخيراً ما هي المكانة التي يمكن أن نضع فيها سيد الكتفي ضمن خارطة الأشكال الماقبل مسرحية الأخرى التي سادت في فترة الحماية وما قبلها؟

وقبل ذلك علينا أن ننظر إلى الظرفية السوسيوثقافية التي شهدت ظهور هذه الفرجة وأتاحت لها البروز والانتشار والإشعاع ولو لفترة محدودة من الزمن.

يبدأ الحديث عن سيد الكتفي انطلاقاً من عهد السلطان مولاي يوسف (ت 1927)، وإن كان المرجح أن تكون الفترة العزيزية هي المهاد الذي احتضن نشأة هذه الفرجة بدليل التشجيع الذي لاقته

الفنون الشعبية من لدن المولى عبد العزيز كما يشهد على ذلك عدد من معاصريه من الأجانب والمغاربة. ويذكر الأستاذ عبد الله شقرون (1967)، وهو أول من تطرق لهذا الموضوع في حدود علمي، أن سيد الكتفي يعتبر من الرباط أصلاً ومنبتاً وأن ظهوره يرتبط بالعهد الذي انتظمت فيه الحرف الصناعية في المغرب وأصبحت منقة وذات تقاليد.

وعليه يمكننا اعتبار سيد الكتفي بمثابة تجمع مهني فني نشأ وتطور في أحضان محترفي الخرازة ومن لفّ لفهم من المشتغلين بالجلد والدباغة التقليدية بمدينة الرباط. وكانت الفرقة التمثيلية تتكون من اثني عشر عضواً يشترط فيهم الانتماء لحرفة الخرازة ويقوم على رئاستها (مقدم) يكون في الغالب هو أمين الحرفة ومهمته هي تنشيط وضبط إيقاع الفرجة وتجنيبها الانسياق وراء الارتجال والتهريج المخل بنظام العرض.

وتقام عروض سيد الكتفي في العادة بدار المخزن أو في بيوت أحد الأعيان مقابل هدايا وأطعمة تقدم للممثلين عندما يفرغون من أداء اسكتشاتهم ومضحكاتهم المتنوعة، وهي عبارة عن مرتجلات لا ترحم أحداً وبخاصة رفاقهم في المهنة الذين يكونون قد انحرفوا عن تقاليد الصنعة أو تهاونوا في القيام بشروطها أو اشتهروا بالعربدة وارتياد المواخير وسوى ذلك مما يشكل موضوعات طريفة للتشنيع والتشهير.

ويدخل الممثلون حلبة العرض في ضوضاء وجلبة ويكون ذلك إعلاناً بالشروع في تقديم فرجتهم للجمهور الذي يكون قد أحاط بهم من كل جانب بين تصفيق وتهليل ومناداة بالأسماء على من تعرف عليهم من المشخصين، وبتقدم هؤلاء وهم يتمايلون في انتشاء لتقديم فروض الطاعة والسلام على المقدم الذي يكون قد اتخذ مكانه من صدارة المجلس.. ويجري كل ذلك على نحو تغلب عليه السخرية

والتنابز بالألقاب والكلام غير المحتشم الصادر من هذا الطرف أو ذاك، وربما تبودلت الصفعات على القفا والوخز بالمناكب وغير ذلك مما هو مألوف القيام به في سيد الكتفي.

وعلى طريقة المسرح الارتجالي ينصح المقدم ممثليه بالتزام التعليمات والتقاليد بضوابط الأداء الجيد للدور المنوط بهم وتجنب الميوعة وتجاوز الحدود. ويكون المعوّل على موهبة الممثل وقدرته على الارتجال بحيث يجب أن يعطي الدليل على حذقه في التخيص وإثارة الإعجاب بقريحته وجسارته وحسه الهزلي.

ونحن لا ندري على وجه التحديد إن كانت مرتجلة سيد الكتفي تتوفر على مناظر وديكورات ثابتة أو متنقلة على غرار ما هو معمول به في فرجة البساط مثلاً، ولا فيما إذا كان الممثلون يضعون أصباغاً أو أقنعة أو يستعينون بأدوات والآت موسيقية كما هو الشأن الذي اعبيدات الرما، كما لا نعلم إن كانوا يرتدون لباساً مخصوصاً لتأدية أدوارهم وإن كان تشبههم بالدراويش يرجح أنهم كانوا يلبسون دراعيات وقشاشيب وقلنسوات ويضعون مسابح ضخمة من الحلزون والتين المجفف،.. إلخ.

أما من جهة النصوص التي كانوا يعملون على تشخيصها فكالعادة لم يصلنا أي نموذج منها وذلك ربما لأن الأصل فيها هو الارتجال واعتماد وحي الخاطر ونبذ المتن المكتوب وهو أمر طبيعي إلى حد ما فقد كان القائمون بسيد الكتفي مجرد صناع تقليديين محدودي الثقافة حتماً. ومعظمهم أميون لا علاقة لهم بالنصوص العالمة من أي نوع.

على أنه من المصادفات السعيدة حقاً أن الأستاذ عبد الله شقرون كان قد تمكن من تسجيل نموذج وحيد، ولكنه يتضمن قيمة لا تقدر في

مضمار التوثيق لهذه الظاهرة، التقطه سماعاً عن أحد قدماء طائفة سيد الكتفي هو المرحوم المفضل الدغمي والد الفنان العربي الدغمي المعروف. وربما أمكننا من خلال الاطلاع على هذا النموذج أن نكون فكرة إجمالية، وإن محدودة في بعض جوانبها، عن طبيعة «الخطاب المسرحي» الذي تقوم عليه مرتجلة سيد الكتفي:

المقدم: يا سيدي بعداً وأهلي، بعداً وأهلي.
المجموعة: يا سيد بعداً واهلي. بعداً وأهلي.
المقدم: بعداً وأهلي كيف جرى لك أهيا مشطب رزقو
المجموعة: يا سيدي بعداً وأهلي، بعداً وأهلي.
المقدم: بعداً وأهلي كيف جرى لك أهيا محفي قدمو
المجموعة: يا سيدي بعداً وأهلي، بعداً وأهلي
المقدم: بعداً وأهلي كيف جرى لك اهيا معوج حنكو
المجموعة: يا سيدي بعداً وأهلي، بعداً وأهلي
المقدم: بعداً وأهلي كيف جرى لك اهيا مسوّد سعدو.
المجموعة: يا سيدي بعداً وأهلي بعد وأهلي.
المقدم: بعداً وأعلي كيف جرى لك اهيا مخرج كتفو
المجموعة: يا سيدي بعداً وأهلي، بعداً وأهلي.
المقدم:

أولاد الشيخ الهواري
ربعه يا الأخوان
منهم الغزواني
أعوج الحجبان
والرينگه سباني
في الحضرة جذبان

بـن عـزوز الـطـوالـي

أغـلـيـظ الـكـرعـان

وادريـس الـشـهـبـانـي

فـي الـعـرصـة خـوان

المقدم:

«ويدا خفاك المكي طربوش طويل فالبوصادا تلقاه

والدراري راروا عليه عايم سـارد فـازك فـنـجـاه

المجموعة: عايم سارد فازك فنجاه

المقدم: يا الوالي سيد الكتفي حمادشة سارخني لله

المجموعة: يا الوالي سيد الكتفي حمادشه سارخني لله

المقدم: جادو بالركيله والكيف خديمك عمرك ما تنساه

المجموعة: جادو بالركيله والكيف، خديمك عمرك ما تنساه

المقدم: آه بردا كيدا آه

المجموعة: آه بردا كيدا آه

في هذا النص الذي لا يحتاج، في الحقيقة، إلى تعليق يستوقفنا عدد من العناصر الدالة فمن ناحية المضمون يمكن ملاحظة المنحى الهجائي المهيمن على موضوعه بحيث يقربه من فن النقائض أو من بعض النماذج النادرة من كلام الملحون الشبيهة بالأهجيات والتي تسمى عندهم بالشحط كما عند الشاوي والغرابلي... ثم إن الهجاء هنا مباشر ولا غبار عليه فهو لا يتستر على أسماء الأشخاص بل يعلنها صراحة وإمعاناً في التشهير بأصحابها والتعريض بسلوكهم المشين (العربدة والسرقة وغشيان المواخير..) هذا فضلاً عن تضمين مقاطع بذيئة تخدش الحياء وتعبر عن سوقية مكشوفة.

ومن الزاوية الشكلية سبق للأستاذ شقرون أن أشار إلى الشبه

القائم بين هذا النص و«الذيثرامب» اليونـاني أي القصيـدة التمثيلية وذلك ربما من جهة البناء الدرامي في المقام الأول، وبالفعل هنـاك بعض التماس الشكلي الطفيف بين النوعين خاصة في استعمال الجوقة التي تقوم بالترديد وراء رئيسها الذي يمثله المقدم في سيد الكتفي، وفي الإيقـاع المتنامي صعـود الذي يتجـه نحو لحـظة التنويـر ونقطة الانفراج إلخ.. إلخ..

ورب قارىء معترض على هذه المقارنة يتساءل عن مشروعية الجمع، في جراب واحد، بين التراجيديا اليونانية، وهي الفن الرفيع الخالد، وفرجة سيد الكتفي البسـيطة في بنائها ومضمونها ومغزاها العام...؟

وليس لنا من جواب جاهز على هذا التساؤل سوى القول بـأن المأساة اليونانية قد بدأت، هي أيضاً، احتفالاً ارتجالياً بسيطاً قبل أن ترتقي في شكلها ومحتواها إلى مصاف الروائع الخالدة!

موكب بو الجلود

تستوقفنا في الاحتفالات التنكرية التي ازدهرت في مغرب ما قبل الحماية مجموعة من المظاهر الكرنفالية المثيرة للإعجاب، منها ما سبق أن تعرضنا له ببعض التفصيل عند الحديث عن فرجة البساط ذات الطابع الشعبي الانتقادي حيث يجري التعريض بممثلي المخزن من قضاة وقواد وعدول والسخرية من شخصيات الأجانب كالأطباء والسفراء والسياح واليهود من سار في ركابهم. . ومنها ما يكتسي مسحة عجائبية خارقة تقربها من أبطال الخرافات والأساطير كالوحوش والغيلان والشخصيات المكسوة بجلود الحيوانات من مختلف الأنواع وكلها تشارك في الموكب الكرنفالي لاحتفالات عاشوراء والعيد الكبير والمولد وسواها من المناسبات التي تشهد هذا النمط من الأنشطة التنكرية قريبة الشبه بالممارسات المسرحية الجنينية كما عرفتها بلاد الإغريق قبيل عهد نشوء التراجيديا بمعناها الأرسطي المعروف.

وفي هذا الفصل سنحاول إلقاء بعض الضوء على ظاهرة بو الجلود التي ارتبطت في المغرب بالطقوس الشعبية التي تعقب مراسيم ذبح أضحية العيد.وقد ظلت إلى وقت قريب تشكل إحدى التقاليد الراسخة في كثير من المناطق بما فيها المدن الكبرى كفاس ومراكش وطنجة إلخ. ولكن يبدو أن التحولات المتتالية التي يشهدها مجتمعنا قد دفعت بهذه الظاهرة إلى الظل شيئاً فشيئاً حتى أن أحداً لم يعد

يـذكرهـا اليوم وهي التي كـانت تملأ علينـا وجداننـا كلما حـل عيد الأضحى وتغمرنا بدفق من المشاعر والذكريات.

وتختلف تـسمية هذه الظاهرة من منطقة لأخرى فهي تارة بو جلود (إشارة للشخص الذي يلبس الجلود) كما في مراكش وأحوازه، وتارة هرماً (إحالة على الشيخ الهرم) أو هرماً گرگاع أو هرماً بو الجلود مثلما يطلقون عليه في منطقة حاحا ودكالة، وفي الشياظمة يسمونه الشويخ (تصغير لكلمة الشيخ) ويقابله بالأمازيغية بيلماون وفي الشاوية هرما بو البطاين... إلخ إلا أن الاسم الغالب في التداول هو بو الجلود بشهادة معظم الأثنوغرافيين الذين تعـرضوا للمـوضوع (دوتي 1905 و 1909 ـ لاووست 1921 ـ فاسترمارك 1935).

ومهمـا كان من اختـلاف في التـسميـة فكلهـا تـدل على نفس الشـخص الذي يرتدي جلود الأكباش أو الماعز أو غيرها من أضحيات العيد الكبير، وقد يضع على رأسه قرون بقـرة أو رأس كبش ويطلي وجهه بسواد الأدخنة ويتخذ من قربة قناعاً يخفي بها ملامحه كما في مناطق الأطلس، أو يعتمر بحزمة من الريش كما في الرحامنة، وربما غطى رأسه بفاكهة القرعة مزروعة بشوك الضربان مثلما يظهر عليه في حاحا وموكادور (الجديدة).. وهـو يحيط رقبته بم .حـة أو أكثر من الحلزون الضخم ويترك قوائم الخروف تتدلى من يديه كأنها جزء منهما مما يعطيه مظهراً يخيف به الأطفال ويجعلهم يرتعدون لرؤيته على تلك الهيئة الغريبة.

ويخرج بو الجلود للطواف بموكبه ابتداء من اليوم الثاني للعيد الكبير ترافقه مجموعة من عازفي الغيطة وقارعي الطبول ويكون محاطاً بأفواج من الأطفال والفضوليين يشتمونه وقد يرشقونه بالحجارة بينما هو يدر الرماد على المتفرجين ويرد على شتائمهم بعبارات غير محـ ـمة في

الوقت الذي تكون فيه الجماعة المرافقة له آخذة في الغناء الماجن والرقص ومناوشة المارة.

وفي قبائل آيت وارين والرحامنة ومناطق أخرى يشاهد ضمن الوجوه الكرنفالية شخص متنكر في لباس إمرأة ويرتدي حنديرة زاهية الألوان كما لو كان عروساً يهودية.. إنها صونة أو عزونة وتلعب دور عشيقة بو الجلود، ولدى رؤيتها يخرج الرجال والنساء من خيامهم لاستقبالها بالشتائم وعبارات المجون وترتمي العشيقة الجميلة على المتفرجين وتضرب بعنف كل من يقترب منها، وعندما يصل الموكب أمام خيمة مفتوحة تجلس أمامها نساء متزينات سافرات الوجوه تشرع عزونة في الرقص أمام النساء وكذلك يفعل مرافقوها وهم يتقمصون شخصيات اليهود، وربما اقتحم بو الجلود إحدى الخيام أو البيوت مقتفياً أثر الأطفال الهاربين يتعقبهم ليوجعهم بضربات عصيه المباركة، وذلك من دون أن يصدر عن أهلهم أي اعتراض لأن الاعتقاد السائد هو أن تلك الضربات تشفي من الأمراض وتمنع العين الشريرة.

يمضي موكب بو الجلود في طريقه بين غناء ورقص واعتراض سبيل المارة فيزور بيوت الوجهاء كالباشا والقايد أو الأمغار أو حتى بعض الأولياء ومقدمي الزوايا الذين يستقبلونه بسرور ويكرمون وفادته بما ملكت أيمانهم، وهكذا يتلقى الموسيقيون والممثلون الذين يرافقونه البيض وقطع اللحم والنقود وسوى ذلك مما يقتسمونه فيما بعد أو يعدون به احتفالاً يكون بمثابة زردة يحضرها جميع المشاركين.

ويمتد هذا الاحتفال التنكري البهيج ليومين أو ثلاثة وربما استمرت الفراجة طيلة الأسبوع إذا ما صادفت الحماس والتشجيع من لدن المتفرجين. وفيما يذكره لاووست فإن القائمين بهذه التظاهرة من ممثلين وعازفين يختارون من بين شباب الفئات المستضعفة في

المجتمع كالرعاة والخماسين واللصوص أو من أعضاء العائلة الواحدة ممن يجدون متعة في التنكر أمام العموم، وفي بعض الأحيان تتكفل الجماعة أو الأمغار باقتناء الجلود اللازمة للتنكر كما في منطقة تافيلالت، أما في قبائل جبالة فيجري اكتراء شخص أو عدة أشخاص لمدة أسبوع للتنكر في زي بو الجلود.

وفي المدن الكبرى يحدث أن يحتكر أحد الأشخاص القيام بدور بو الجلود لعدة سنوات وقد يورثه لأبنائه من بعده في محاولة للحفاظ على المكاسب والريع الطيب الذي يحصل عليه من أكراميات الوجهاء وأصحاب المال، ومن هنا وجدنا في بعض المدن أكثر من بوجلود واحد يتنافسون في الطواف على المنازل والمحلات ويلعبون نفس الدور التنكري مما قلص ولا شك من الطابع الفرجوي التلقائي الذي يكمن وراء هذا الاحتفال الطقوسي الشعبي وزج به في أطوار من التصنع والافتعال والميوعة وحوّله، أحياناً إلى نوع من الشحاذة المقنعة.

بقي لنا أن نتساءل، كما فعل العديد من الباحثين، عن الدور أو الوظيفة التي ينهض بها هذا النمط المتميز من الاحتفال الذي يقام على هامش عيد الأضحى، أتكون الحاجة السوسيوثقافية هي التي دعت إليه كتعويض عن فراغ الساحة من الفرجات الفنية العالمة كالمسرح والوسائل السمعية البصرية الأخرى أم هل يكون هذا الحفل التنكري، كما ذهب إلى ذلك فاسترمارك، من بقايا الطقوس ما قبل ـ الإسلامية مما جعل البعض، وخاصة الفقهاء، يرون فيه عملاً مناهضاً للدين ويعترضون على استمراره حتى أن بعضهم سماه (بو الجلود النصراني).

ولعله من المفيد للقارىء أن يطلع على وجهة نظر أحد أبرز

الذين اهتموا بالموضوع في وقت جد مبكر (1921) وهو البروفيسور لاووست الذي طرح تساؤلاً مركزياً بشأن ظاهرة ارتداء الجلود وأعضاء الحيوانات وبخاصة حالة بو الجلود المغربي، وانتهى إلى صياغة ثلاثة افتراضات تقربنا من فهم طبيعة هذه الممارسة وترسم لها حدودها الانتربولوجية:

1 ـ افتراض تطابق بو الجلود مع غول عاشوراء الذي يتظاهر الناس بقتله والقضاء عليه عند نهاية الكرنفال، إذ يذكر دوتي (1905) عن بو الجلود الرحامنة أن الناس كانوا يتظاهرون بقتله بطلقات البنادق وضربات السيف، ويعلق لاووست بأن هذه هي الإشارة الوحيدة للنهاية التراجيدية لهرما ذلك أنه في العادة ينفصل عن جلوده ويغطس في الماء ليتخلص من أدرانه، وعليه فيكون لقتل بو الجلود دلالة القضاء الرمزي على ما يجسده من شرور.

2 ـ يعتقد سكان الأطلس من البربر أن بو الجلود يخلص من الآلام ويبعد الأرواح الشريرة، وتكمن هذه القدرة السحرية لديه في العصي والحوافر التي يستعملها في ضرب الناس، ذلك أن الاعتقاد القديم يرى أن تلك العصي من نباتات مقدسة هي شجر الزيتون والنخيل كما أن الحافر ينتمي لأضحية مقدسة وكلاهما تنتقل عبره القداسة إلى الشخص فتشفيه من المرض أو تجلب له الصحة.

3 ـ الافتراض الأخير، على عكس الثاني، لا يمد المريض بقدسية الحيوان أو النبات وإنما يعتبر بو الجلود بمثابة كبش الفداء وهو يلعب دوره ذاك بفضل تنكره في جلد حيوان مقدس بإمكانه أن يمتص الشرور والأمراض ويخلص الشخص من كل ما يعاني منه.

وأخيراً فإن الطابع العجائبي الخارق الذي يظهر به بو الجلود في احتفالات العيد الكبير يطرح علينا أكثر من تساؤل بصدد أصوله وأهدافه

ومغازيه، وليس لنا - في الوضع الراهن للبحث - سوى أن تأخذ بما تقدمه لنا الأقلام الأجنبية على ما يكتنف بعضها من لبس ودسائس معلنة وخفية وذلك في انتظار أن تتاح لنا فرصة المزيد من التحري والتمحيص لما يعرِض أمامنا من معطيات ولما يجازف به البعض من مصادرات.

اعبيدات الرما

تعتبر ظاهرة اعبيدات الرما الفن الأكثر شعبية من بين الأشكال الماقبل مسرحية التي ازدهرت في المغرب ولا تزال تحافظ على استمرارها في العديد من المناطق كالحوز وعبدة والشياظمة ودكالة والشاوية وزعير وقبائل زمور الناطقة بالعربية وسواها من المراكز التقليدية لهذه الفرجة الشعبية المتميزة بتلقائيتها وطابعها المرح وشكلها البسيط.

* * *

لأمر ما لم يهتم الإثنوغرافيون الأجانب بتوثيق فن اعبيدات الرما كما فعلوا مع أصناف أخرى من الممارسات الطقوسية الشعبية مثل البساط وبو الجلود.. إلخ.. وإذا استثنينا بعض ما كتبه المستشرق لاووست في مؤلفه «قصص المغرب البربرية» خلال العشرينات فإننا سنواجه بفراغ مهول في هذا المجال. وربما كان تقاعس هؤلاء عن التأريخ لهذه الظاهرة عائداً إلى صعوبة الاهتداء إلى فهم اللغة المجازية الموغلة في المحلية التي كانت تتردد على لسان عبيدات الرما، أو راجعاً إلى ميلهم المألوف إلى التركيز على الفرجات المنتشرة في المدن والحواضر مما كانت تتاح لهم الفرصة مشاهدته والاستعانة على إدراك مغازيه بالمرشدين والصحاب من الأهالي.. إلخ.

وأما المؤرخون والإخباريون من أبناء جلدتنا فقد واجهوا هذه

الظواهر بصمت مطبق وأحياناً بتحامل يتعذر تفسيره ذلك أنهم رأوا في اعبيدات الرما فناً سوقياً صالحاً للرعاع ومن ثم فهو لا يستوجب اهتماماً أو يستدعي توثيقاً من أي نوع.

ومع أن الأنتلجنسيا المغربية لم تأبه لمصير هذا الفن وتعاملت معه بقدر لا حد له من الإهمال والتجاهل فقد ظل محافظاً على كيانه وهويته وواصل نموه كعشب متوحش في أرض بوار تحفه رعاية الشعب وتكلؤه عنايته.

لكن وبالرغم من الانتشار الواسع لهذا الفن ومقاومته لتقلبات الزمن فإن كل ذلك لم يقربنا من مقوماته وعناصره الجمالية والتركيبية فلا يزال أمامنا الكثير للتعرف على ما تحفل به فرجة اعبيدات الرما من مظاهر فنية وتعبيرية وما تتضمنه من مستويات التفاعل مع البيئة والمجتمع اللذين أفرزاها... إلخ. ولاستكشاف بعض مجاهل هذه الفرجة والوقوف على خباياها، بوصفها تعبيراً عن نزوع جنيني نحو الممارسة الدرامية لدى الأوساط الشعبية، نقترح في هذه الإطلالة جملة من العناصر والأفكار للاقتراب من الموضوع.

* * *

في غياب المصادر التي يمكن اعتمادها في التعريف بطائفة عبيدات الرما، وأمام شحة الوثائق بشأن تحديد عناصرها ومكونات فرجتها لا بد لنا من العودة إلى الأصول القديمة لهذه الممارسة الفرجوية ذات الصلة الوثيقة بالتقاليد الزراعية والرعوية العتيقة. وفي هذا الصدد تدلنا تسمية اعبيدات الرما (عبيد الرماة) على أن الأمر يتعلق بجماعة من المولعين بمصاحبة الصيادين والقائمين على خدمتهم في الحل والترحال سواء ك «حياحة» أثناء عملية الصيد، أو كندماء ومضحكين للرماة في أوقات الراحة وساعات السمر حيث ينصرفون إلى

إعداد الأطعمة والشاي ويجهزون البنادق لاستقبال يوم جديد يقضونه في تعقب الطرائد والإيقاع بوحيش الغابة. وفي ذلك يقول اعبيدات الرما:

إلا كنت نظام جيب على الغابة
علمونا بالصيدة قالوا النواض غدا
رآني بت مهول حطينا لمحول
بتنا على الفرجات وظلينا على الصيدات
حتى علمونا بالرحيل

ومما يدعم هذا الرأي، أن كلامهم كثيراً ما يشتمل على التنويه بالرماة والإشادة بمهارتهم في التصويب وتسديد الطلقات التي لا تخطىء هدفها:

يضرب الوحشية ضربة وتگريجة
الوحش ما يخطاش من ديزة لديزة

وإذن فقد كانت مهمة اعبيدات الرما هي مرافقة الصيادين والترفيه عليهم يدفعهم إلى ذلك إعجابهم بالرماة وشدة تعلقهم بطقوس القنص وما يصحبها من تهليل وتكبير وفرح غامر عند الإجهاز على الطريدة، ويبدو أنهم كانوا قانعين بوظيفتهم هاته راضين بالبقاء في حدودها حتى أنهم يقررونها في مأثوراتهم.

جيب على الغابة
الغابة زينة الاسم جيتك محزم
نتسارا ونزمزم نضحك ونتبسم

ونجيب على الغابة

وتتشكل طائفة اعبيدات الرما في العادة من صغار الفلاحين والعمال الزراعيين والرعاة وغيرهم من هواة خرجات الصيد ومباهج

التجـول في الغابـة وراء موكب القنـاصة والـرماة. وعنـدما تجمعهم المنـاسبات ومـواسم الأولياء يتحـولـون من تلقـاء أنفـسهم إلى مغنين شعبيين يطعمون فرجاتهم ببعض المرتجلات والاسكتشات الهزلية التي يتطرقون فيها إلى موضـوعات بـسيـطة يـتمدونهـا من صميم حياتهم اليومية وواقعهم المعيش من قبيل مكائد الزواج والصراع التقليدي بين البدوي والمديني والنزاعات المألوفة لديهم حول الحدود وأماكن الرعي وبيع وشراء الدواب وما ينجم عن ذلك من دسائس ومقالب. . .

وقد يدعى لحضور فرجتهم أعيان القبائل والوجهاء وبعض رجال المخزن وأحياناً بعض المعمرين ممن تـستهويهم الفرجـات الشعبية، هذا فضلاً عن عموم الناس الذين قد يقطعون المسافات الطويلة لشهود هذه العروض الرائعة من التمثيل والغناء والرقص وكل ما يخرجهم من رتابة العمل المضني في الحقول والعزائب.

وتعمل فرقة اعبيدات الرما، التي تتكون من خمـسة إلى ثمانية أفراد، على تأدية مرددات وأهازيج بشكل جماعي، إذ لا مكان عندهم للمونولوج الفردي أو النجمية المريضة، وذلك بأن يشرع المقـدم أو الشيخ في الإنشاد فيرد عليه أفراد المجموعة وقد يتناوب معه في النظم والإلقاء واحد أو أكثر من رفاقه. ولضبط الميزان يتوفر اعبيدات الرما على بعض آلات الإيقاع كالتعريجة والبندير والمقص. . وكما يظهـر فكلها أدوات لها صلة بالمجتمع الزراعي الرعوي الذي تنتمي إليه هذه الفرجة، فالتعريجة والبندير مصنوعـات من الطين والخشـب ويغـطيها جلد الغنم أو الماعز بينما يكون المقص هو نفسه الـ ـعمل في جز صوف الماشية، وقد يستعملون الكمنجة أو الناي في بعض المناطق.

ولما كان فنهم يعتمد على البديهة والإلقاء الشفوي ولا يعرف الكتابة أو التدوين فقد ضاعت اسكتشاتهم ومهازلهم المرتجلة وذهبت

نصوصهم المغناة أدراج الرياح بغياب شيوخهم سواء بالوفاة أو بمبارحة البادية إلى المدينة جرياً وراء الحياة السهلة أو لحاقاً بالذرية المستوظفة في المراكز.

وفي سبيل التوثيق لهذه الظاهرة سبق لي، قبل عدة سنوات، أن كلفت بعض طلبتي بكلية الآداب بالرباط بجمع ما يصادفونه من نصوص هذه الطائفة لعلنا نتوصل إلى إنقاذ جزء من هذا التراث الشعبي الآيل إلى الاندثار، وبالفعل تمكن الطالب الصديق قاسم الدرقاوي من تجميع كمية طيبة من كلام اعبيدات الرما المنتمين إلى قبائل زمور الناطقة بالعربية. وبالذات لقبيلة مزروفة من أحواز تيفلت، وإلى هذه المنطقة تعود معظم الشواهد الواردة في هذه المقالة.

يقول الأستاذ عبد العزيز بن عبد الجليل في تعريفه لطائفة اعبيدات الرما: «هم مجموعة من الممثلين يمارسون الفرجات في قالب مسرحي وبهلواني ورياضي في آن واحد، وهم ـ كممارسي مسرح البساط ـ لا يستغنون عن الموسيقى باعتبار أنها عنصر درامي مكمل للعمل الفني الذي يمارسونه، غير أنهم يتناولونها من وجه واحد هو المصاحبة والإلقائية والإيقاعية».

ويتضح من هذا التحديد أن فرجتهم تقوم، في الوقت نفسه، على فن القول المتضمن في الكلام والغناء، وفن الحركة الذي يشتمل على التمثيل والتعبير الجسدي. وإذا تأملنا في المادة الأدبية التي تتكون منها عروضهم وجدناها تنقسم إلى قسمين: الكلام المأثور أي مجموع الموروث الشعبي الذي أخذوه عن الأشياخ والمقدمين الذين سبقوهم وهو الغالب على محفوظاتهم من الأزجال والمقطعات.. ثم الكلام المرتجل الذي يصدر عن السجية وما يوحي به الخاطر واللحظة بحسب المناسبة والمقام. وبتفحصنا لنماذج مختلفة مما هو بين أيدينا من

كلامهم سنهتدي إلى أن النص لديهم لا بد وأن يبدأ بالتصلية على معتاد الطريقة المعلومة في الأزجال الشعبية وكلام الملحون من ذلك مثلاً قولهم:

مزين الصلاة على النبي
في قلبي أحلات
أو ما أخير الصلاة على محمد
سمعوا يا الناس
أو نبدا كلامي بالنبي
أطلبتك يا ربي العالي
أتوفي لي مرادي
أنا وأهلي وأحبابي
والعشران اللي قدامي

كما أنه لا بد له أن يختتم بعبارات مسكوكة من قبيل «الله يعز الطلبة والرما» أو «رجانا في العالي»، وأحياناً عندما يتعلق الأمر بموضوع الغابة، وهي غرضهم الأثير كما سنرى لاحقاً، فإن النص غالباً ما ينتهي بعبارة من نوع «فين أماليك آ الغابة» أو «تبقاي بخير آ الغابة». . . إلخ.

وهناك خاصية يشترك فيها كلام اعبيدات الرما مع فن الملحون وهي التي تسمى لدى رجاله بالردمة أو التشحيرة ويقصدون بها تلك التكملة التي تأتي عند نهاية السرابة وتكون ذات إيقاع راقص وتأتي أحياناً بدون معنى إذ المقصود منها إقامة الوزن ليستقيم الإنشاد ويقابلها مصطلح التراتين في طرب الآلة نحو (أمي لالة ـ أسيدي ـ أدادا أمي لالة)، وعند اعبيدات الرما تأتي على الشكل التالي (واه واه آ الرامي. . . ـ أنا أنا آ الرامي. . . إلخ).

وفرجة اعبيدات الرما، كما تقدم، لا تخلو من تمثيل وتشخيص

يتخلل غناءهم ومرددداتهم ويكون بمثابة وقفة استراحة يخلد فيها العازفون إلى الصمت فاسحين المجال للحركة والتعبير المسرحي الزاخر بالمعاني والدلالات. وفي ذلك يقول الأستاذ عبد الله شقرون: «وطريقة التشخيص عندهم أنهم يقطعون آداءهم بالنقر على الدف وأكوال والناي فتكون تلك الرنات الموسيقية تجسيماً لأهمية المعنى وتنبيهاً وإيقاظاً، فتبقى عيون المتفرجين مصوبة إليهم والأسماع مصغية إلى دفين حوارهم، فلا يتسرب ملل، ولا يحدث كلل».

ويكون المتفرجون المتحلقون حول اعبيدات الرما مأخوذين بالمظهر المضحك الذي يبدو به الممثلون، فبعضهم يلبس تنورات نسائية ويحيط وسطه بمجدول يتدلى وراءه كذيل، وآخرون يعتمرون بطواقي مدببة ومرصعة بقواقع البحر ويرتدون سراويل فضفاضة من الكتان تكشف عن سيقانهم أو جلابيب قصيرة تشبهاً بالرعاة والمسّحين إلخ . . .

وغالباً ما تبدأ الفرجة بتقمص أحد أفراد الطائفة لشخصية امرأة تشكو إلى القاضي أمر زوجها الذي يخاصمها ويضربها فيعنف الحاكم الزوج المغضوب عليه الذي يطأطىء رأسه طالباً الغفران ويأمره أن يقبل رأس المرأة مما يثير عاصفة من الضحك لدى الجمهور. . . وقد يتعلق الموضوع بشيخ جاء يعتب على ولده العاق الذي يريد أن يهاجر إلى المدينة فتكون المناسبة سانحة للقاضي لكي يندد بأهل المدن وأساليب عيشهم المتقشفة وقلة مروءتهم إله وربما تقدم خماس أهوج يشكو عقم دوابه فيطلب القاضي من الجماعة أن يرفعوا أكفهم مقلوبة للدعاء بقضاء حاجته. . .

وتكون هذه المرتجلات البسيطة مصدراً لتسلية الحاضرين وإضحاكهم فيسارعون إلى إلقاء النقود والهدايا المختلفة على البساط

الذي يكون اعبيدات الرما قد نشروه وسط الحلقة، كما يتبرع عليهم وجهاء القبيلة بأفخر الأطعمة وقوالب السكر والفواكه مكافأة لهم على فرجتهم وتمثيلهم.

* * *

لقد سبق أن قلنا بأن فن اعبيدات الرما ظل يواصل نموه، رغم كل شيء، مثل عشب متوحش في أرض بوار.. وفي الحقيقة. فلم تكن هذه الأرض البوار، التي احتفت بالرما، مكاناً آخر غير الغابة «زينة الاسم» تلك التي تأهل بها نصوصهم ومرتجلاتهم، ويتفنّنون في وصفها وامتداح أطايبها وأنواع وحيشها ويتغنون بأغاريد طيورها وإيقاعات جداولها. وهم في كل ذلك يصدرون عن سجية نادرة تجعلهم يلتقطون أدق الجزئيات ويحيطون بكل خبايا الغابة وطبائع ساكنتها:

إلا كنت نظام
جيب على الغابة
فيها الفراخ صغار
فيها سطيْلا نطيْلا
فيها اميمت لحسن
كلها يلغي بلغاه
موكا هي الودّانة
فيها لفراخ لغلاظ
الغابة فيها الذياب
بوعميرة هو الوجّاب
يقلّز في التيقار
ويبيض على لقوار

ومایاكل غير العيانة
فيها تفرما
عليها وصاوْا الرما
الغابة فيها غراب
الطير اللي ما عندو أصحاب
تبقاي بخير يا الغابة
يعقوب مع اسحاق
اتافقوا على الفراق
كل واحد في بر تلّاح
كليب الغابة نبّاح
گولو للغابة
إلى سمحت ربي سمّاح
كيف سخيتي بفراقي ثاني

هكذا يتحول كلام عبيدات الرما إلى معجم بأسماء وأوصاف الطير وذكر عاداته ومراتبه ضمن ساكنة الغابة، كما يتضح فيه مقدار معرفتهم بأساليب النظم الشعبي الذي تتآلف فيه الأجزاء وتتواتر القوافي ويرتفع الإيقاع فيلامس الشغاف ويشنف الأسماع.

ونحن نعثر لديهم كذلك على مقاطع يصفون فيها أماكن الصيد وتجمعات الوحوش وموارد الماء وسوى ذلك مما يصادفهم في تطوافهم مع موكب الرماة الأشاوس:

حيّحنا في الشعاب الحومر
والو ما لقينا
حيحنا في الدرية
وفي الضاية الحايلة
حيحنا في كعبوش

فيها لقينا الوحوش
جيب على الغابة
الغابة طفحت بالنواور
النواور على كل بلاد
فيها فرك الحمام
فيها الطلبة والعوام
فيها أبيرات الشرّاد
اللي تلفْ يجي قصّاد
فيها ارماتي شداد
الوجوه اللي تعتاد
كانوا بكري عشراني

وهؤلاء (العشران) الذين ألفهم اعبيدات الرما وجالوا معهم في الشعاب والوهاد محيّحين ومتعقبين الطرائد هم من (الوجوه المعتادة) التي تتشكل في جماعات للصيد وتشتهر بمهارتها في التسديد وإصابة الهدف:

كانوا هما خمسة/ وقيلة ستة
معهم علال/ والشيخ بوعزة
معهم حتى موسى/ والشيخ بن عباس
ومحمد وناصر/ معهم حتى البطاش
مرسولو ما يبطاش
الصيدة بالقرطاس
الوحش ما يخطاش
وا الرامي . . .

وكما يذكرون رماتهم من الأحياء ويثنون على مواهبهم التي لا تضاهى فإنهم لا ينسون أشياخهم الأموات ويظلون يرثونهم في بكائيات

حزينة يحمّلونها مشاعر الوفاء وفيض الذكريات الأسيانة التي تسكن مخيلتهم لا تبارحها:

طليت على الوادي تمة تفكرت جوادي
أسيدي ذاك الوادي مزينو بمّالي
حاشا من عند الله حتى يبقى خالي
فيه سيد العربي الزين البوهالي
مدفون فيه اشبيشب ياك اطويل وعالي
ملي مات إشبيشب وأنا ما تزهى لي
وتبعو محمد مانسيتو من بالي
تبعو بن عمر كان رافد اهبالي
تبعو بن عيسى فضلي وراس مالي
ما مشى حتى وصّاني شلا ما خلاّ لي
فين رماتي يا الغابة

وفي العادة لا يخلو كلام اعبيدات الرما من مثل هذا السرد لجمهور الرماة والأشياخ الراحلين وذلك على سبيل الاعتراف لهم بفضل الإلهام وروح السجية التي نفخوها فيهم والمعاني السامية التي استنبطوها من معاشرتهم لهم في الحل والترحال.

وإذا كان هذا الصنف من كلامهم يحيل على فن الرثاء العربي ويلتقي معه في أكثر من ميسم فإن لهم كذلك نماذج لطيفة من التغزل وبكاء الأطلال تتشبّه بألوان الغزل العفيف وتحمل طابعه شكلاً ومضموناً:

بلغ مرسولي لدوك البنات
دوك الرگاگات المسلوتات
في المحطة كانوا جيراني

كانوا هناك عشران معايا
حبكم جار عليّ ولا عندي نوبة
هذي كية مكتوبة

وقد يقتربون في تغزلهم من التصوير التشخيصي فيصفون جمال المرأة ويعددون محاسنها على نحو يبتعد عن الإباحية ويراعي حدود الاحتشام كما في هذا المثال:

فين ما نشوف الزين ندي ليعتو
الزين الرگيگ ظاهر من تحزيمتو
لبنان كيف السرادا خيي كلا وقيمتو
العيون يبانو كوحل والعنق بشمامتو
فمها براد أتاي امشحر بيقامتو
كيف يدير مول الزين آسيدي حتى يفارقو

أو كقولهم:

الصدر يبان لي مشح كاتبة فيه لقرايا
الفم ألالة أحمر تكوليه كوار الودايا
لالة راني مريض أجي وري لي دوايا

وفي بعض الأحيان قد تكتنف غزلياتهم نزعة ساخرة يدارون بها لواعج العواطف التي تخالجهم ويلطفون بها نكهة الشكوى والمرارة:

فمك أضيق من الخاتم عينيك أوسع من الكاس
علاش عليك بالجماعة ديري واحد كي الناس

أو قولهم:
الزين راه مخربقني ساكن في الشلوح

شوف الطفلة كي الصابة سيدي غربلها ولوح

وربما لا يتسع المقام هنا لمزيد من النماذج التي أبدعتها مخيلة اعبيدات الرما وجعلتها مدار فرجتها وطريقتها إلى امتلاك ناصية الفن الشعبي الأصيل، ويكفي أن نلاحظ في هـذه الأمثلة ذلك الحضـور القوي لمظاهر البيئة المحلية وانشداد الكلام إلى التقاليد المرعية في المجتمع القروي المحافظ.

ولا بد لنا من التوقف أخيراً عند مظهر طريف في تراث اعبيدات الرما وهو تصويرهم للأحداث الاجتماعية والسياسية التي تعاقبت على بلادنا وجدوا في التعبير عنها بأسلوبهم البسيط ولغتهم العامية الشفافة، وهذا نموذج جميل يعرضون فيه لحادثة نفي المغفور له محمد الخامس وما صاحبه من أصداء وتعليقات في الذاكرة الشعبية:

أرفود الخاميس يا خوتي
گاع بكيتو عليه
هزوا سيدي في الثلاثة
وتمو سايرين بيه
ليصانص داروها قليلة
والشيفور مكري عليه
سمع الموتور كايخاصم
گـالو: ولدي قلبيه
هاذ الشي گاع جاري
ربي علمني عليه
حط التسبيح على الموتور
مـول الشي قاد بشيه

كما وجدت الحرب العربية الإسرائيلية صداها في كلامهم، فراحوا ينادون بحمل السلاح والانخراط في الجيش لدحر العدو ورفع راية المسلمين:

اليهود داروا السلاح وعادو يهجموا علينا
الجيش هو عزنا لازمنا نگاجيو فيه
الفردي والشرشور والقرطاس كيف تركبيه
وفي الطيارة يا وليدي العدو كيف تقابليه

وفي باب الجوائح الطبيعية نجدهم يكرسون قصيدة طويلة للحريق الذي أصاب غابة المعمورة سنة 84، ولما كانت هذه الغابة هي مرتعهم وفضاؤهم الأثير ومنبع مباهجهم فقد جاء تصويرهم للحادث غاية في التأثر والتأسي، وفي ذلك يقولون:

جيب على الغابة
فيها جرات العلامة
في عوينات لمانيع
حرگوها لمصاگيع
الخير عليه تديع
البلوط مع الفكيع
طارت هبهابة
حرگت كاع الغابة
اتحرگوا لبلايص
فيها بنادم عايش
اتحرگوا الخيام
اتحرك حتى الحمام
اطفات الناس واعيات
وگعدوا داروا الصفوف

بقات الناس تشــوف
تحرك حتى الحلــوف
هاذ الشي مكتـــاب
تحرگوا حتى الذيــاب
تبقاي بخير يالغاب

لقد كانت الغابة، عند طائفة أعبيدات الرما، قطب الرحى في حياتهم وإبداعهم، لذلك رأوا في إحراقها (علامة) وإيذاناً بنهاية وشيكة لعالم لا يقيم وزناً للبيئة الطبيعية ويجهز بلا رحمة على ما تمثله من رأسمال مادي ورمزي يصعب تعويضه.

* * *

هذه هي طائفة اعبيدات الرما، وسيلة إنسان البادية المغربية الطيب إلى مسرحة حياته والتفرج على عيوبها ومباهجها، وطريقته في نبذ العزلة وجمع «اللامة»:

درنا الميعاد مع الطلبة والرما
واتجمعنا كاملين
شي خيْل حافوا يصيدوا
مع المقيطيعة هودوا
كيف احنايا بلا انتوما؟
كيف أنتوما بلا أحنايا؟
اللامة لامة الرما
والمقدم شيخ الرما

سلطان الطلبة

يعتبر مهرجان سلطان الطلبة (بتسكين اللام) احتفالاً سنوياً يحييه طلبة مدينة فاس احتفاء بمقدم الربيع ابتداء من النصف الثاني من شهر أبريل، ويجري في جو كرنفالي تمتزج فيه الفرجة والنزهات على ضفاف وادي فاس. فعلى امتداد البصر، خارج الأسوار، ينصب الطلبة مخيمهم لمدة أسبوع في الهواء الطلق للاستمتاع بمباهج الربيع وخضرة المروج.

وكالعادة، فنحن لا نعرف شيئاً يذكر عن تاريخ ظهور هذه الاحتفالات لأن المؤرخين المغاربة لم يأبهوا لتوثيق هذه الممارسة الشعبية ولم يهتموا بتقديم معلومات حول أصولها، بل إنهم لا يشيرون إليها أصلاً في مؤلفاتهم وأخبارهم.

وهناك إشارات نصادفها في ما كتبه الحسن الوزان المعروف بليون الأفريقي أواخر القرن 16 إلى احتفالات الطلبة بفاس وخاصة لطقوس ختم القرآن وإخراج السلكة وعيد المولد النبوي، وربما كان سكوته عن هذه الفرجة دليلاً ضمنياً على عدم وجود احتفال سلطان الطلبة على عهده وإلا لما كان أهملها هو الذي طالما افتتن بوصف الطقوس وتصوير المظاهر الشعبية للمجتمع المغربي.

لكن، ابتداء من أواخر القرن الماضي سوف تتوالى الإشارات والأوصاف التي يقدمها الإثنوغرافيون والمؤرخون الأجانب، خاصة

الفرنسيين، حتى أننا نجد أنفسنا أمام تراكم مثير للإعجاب حقاً من المعلومات في شأن هذه الفرجة خلفه لنا هؤلاء الموثقون الأوائل لأشكال الفرجة الشعبية ببلادنا أمثال: إيركمان (1885) كلمان (1887) دلفين (1889) لوتي (1889) ميكين (1902) أوبان (1905) كايار (1905) دوتي (1905) بيتيري (1912) دوكاج (1915) ريكار (1917) لاووست (1921) وسواهم كثير ممّن نجد ذكرهم عند بيير سنيڤال (1925) الذي نعتمد عليه في هذا العرض.

ومن أول وهلة يبدو أن الأمر لا يتعلق بفرجة شعبية تلقائية من النوع المألوف في أوساط الحرفيين وإنما باحتفال منظم يشترك فيه المثقفون ورجال المخزن. وبالفعل فإن تدخل المخزن يعتبر أحد أهم العناصر في هذا الاحتفال، وحضور السلطان شخصياً لهذا الحفل التنكري لا يمكن تفسيره سوى بتقليد عريق في القدم أو بالتزام سياسي تجاه الطلبة ينبغي إلقاء الضوء عليه. وفي هذا الصدد يتفق الباحثون على أن ظهور احتفالات سلطان الطلبة قد نشأ بإيعاز وتشجيع من السلطان المولى رشيد (1666 — 1672)، مؤسس الدولة العلوية وذلك ضمن ظرفية تاريخية يختلط فيها الواقع بالخيال والأسطورة على نحو مثير كما سيتضح ذلك فيما بعد.

* * *

تبدأ الاستعدادات لهذه الفرجة بأن يقوم قدماء الطلبة ممن يكون لهم تأثير على زملائهم باتخاذ قرار إحياء الاحتفال وإعلام السلطة برغبة الطلبة في إقامة احتفالهم السنوي، سواء بإيفاد بعثة للاجتماع بالصدر الأعظم عندما كانت فاس هي عاصمة الملك أو بواسطة الإدارة الفرنسية عند انتقال العاصمة إلى الرباط. ومباشرة بعد توصلهم بإذن مكتوب من طرف السلطان يشرع الطلبة في الخطوات العملية التي تبتدىء بعرض تاج السلطنة في المزاد العلني أمام الجمع الذي يكون

قد التأم في ساحة مسجد القرويين مساء يوم الأربعاء. ويكلف دلال سوق الكتب بالمناداة وتقبل العروض يصحبه الأطفال مرددين وراءه في صخب وجلبة.

وتتواصل جلسة المزاد في الغد بنفس الموعد والمكان والطقوس، وبعد صلاة العصر من يوم الجمعة يوعز إلى الدلال بالتوقف عند الثمن الذي رسى عليه المزاد ويتم إعلان الطالب الذي عادت إليه السلطنة هذه السنة.

وفيما يروى فقد كان التاج يعود على صاحبه، أواخر القرن 19، بقدر لا يتعدى 50 دورو، أي حوالي 300 فرنك فرنسي بالسعر المتداول في ذلك الوقت، وانتقل مع بداية القرن الحالي إلى 150 دورو أي ما يعادل 750 فرنك فرنسي، وهو مبلغ مهم مقارنة مع قيمة العملة المغربية التي كانت آنذاك تعاني من الانخفاض الشديد. ثم تسارعت بعد ذلك وتيرة ارتفاع قيمة المزاد حتى بلغت رقماً قياسياً سنة 1923 مقداره 22500 ف. ف.

وكان من أسباب هذه المنافسة الجنونية بين المتزايدين أن من يفوز بالسلطنة، فضلاً عن أنه سيكون من حقه أن يسود على جمهور الطلبة لعدة أيام، ويترأس ولائمهم ويتصدر مجالسهم، فإنه سيتاح له كذلك، وهذا هو الأهم، أن يحظى بالتقرب من السلطان الحقيقي وأن يتقدم له ببعض الطلبات التي جرت العادة أن يستجاب لها عن طيب خاطر، كالعفو على سجين أو الإعفاء من ضريبة أو الحصول على منصب.. إلخ.

وقد كانت هذه الفضائل الكثيرة الموعودة مدعاة لأن ينخرط في المزاد كثير من أصحاب الحاجات الذين يؤدون عن الطالب ثمن حصوله على التاج نظير أن يتحقق لهم على يده ما يرغبون فيه خاصة

إطلاق سراح السجناء، الشيء الذي سيحمل السلطات الفرنسية، سنة 1925، أمام الارتفاع المهول لثمن السلطنة وتزايد طلبات العفو، وأيضاً بسبب الأوضاع السياسية، على وضع حد للاستجابة لهذا النوع من الملتمسات مما سيعجل بانهيار سعر المزاد بما لا يقاس مع ما كان عليه الأمر في السابق ويعيد لهذا الطقس بعض تلقائيته المفقودة.

بعد هذ الاستطراد الذي بدا لي أنه يلقي بعض الضوء على جانب من الموضوع، نعود إلى سلطان الطلبة وقد أعلن رسمياً عن تتويجه وحيازته المنصب الذي طالما هفت نفسه إليه. وعليه الآن عند رجوعه إلى (مدرسته) أن يشكل مخزنه ويوزع الأدوار على رفاقه فيعين من بينهم الصدر الأعظم والوزير والحاجب وقائد المشور، وذلك قبل أن يتفرغ هو وبطانته لما هو أساسي، أي جمع المبالغ الضرورية التي تضاف إلى ثمن المزاد وتخصص لإحياء المهرجان الاحتفالي الذي يستغرق أسبوعاً كاملاً. ويختار السلطان المزعوم أمين الصندوق في العادة من بين موظفي الحبوس الذين تجمعهم علاقة حسنة مع الطلبة، أما الذي يتقلد منصب المحتسب فمن الأفضل أن يكون شخصاً معروفاً في المدينة بالتهريج والهزل لكي يتمكن من جمع الإكراميات والأتاوات من التجار والموسرين، ويظل يطوف بموكبه على الأسواق والقيساريات محفوفاً بجماعة من الطلبة، متقمصين أدوار الأمناء الذين يكلفون باستخلاص المكوس والرسوم من التجار متظاهرين بما يقوم به رجال المخزن الشداد من فحص للموازين والمكاييل وتدقيق في جودة البضائع المعروضة.. إلخ. ويجري كل ذلك في جو من السخرية والفكاهة والمواقف الهزلية التي تجعل الباعة والتجار يتنافسون فيما بينهم في إكرام وفادة الطلبة وينفحونهم بالنقود والمواد الغذائية المختلفة وذلك إسهاماً منهم في هذا الحفل الطلابي الشعبي.

حوالي الحادية عشرة من صبيحة الجمعة التالية لتتويجه يغادر

سلطان الطلبة (مدرسته) في موكب ضخم محاطاً بحاشيته، حيث يكون السلطان الحقيقي قد مكنه من كل عناصر الأبهة الملكية من جواد مطهم وبذلة كاملة ومظلة ونشاشة للذباب وقائم على التشريفات بينما يكون حرسه مكوناً من فرقة من الجنود الأهالي ومخارنية الباشا المدججين بالرماح.

أما الفرقة الموسيقية التي ترافق الموكب فعلى سلطان الطلبة أن يتدبرها بنفسه لأن القصر لا يعطيه الحق في هذا الامتياز، ولذلك يقتصر على جوق شعبي يعزف الغيطة والطبل والنفير.

ومروراً بالأحياء المكتظة بالمارة والفضوليين يتجه الموكب إلى مسجد الأندلس حيث يتوقف سلطان الطلبة لأداء الصلاة قبل الالتحاق بمقبرة باب الفتوح التي تضم ضريح سيدي حرازم الذي يعد مزاراً تقليدياً للطلبة لما له من كرامات وأيادي بيضاء على أسلافهم أيام كان عالماً مبرزاً في القرويين خلال القرن السادس الهجري (ق 12م).

وبينما يكون سلطانهم داخل الضريح يقوم بشروط الزيارة ينشغل الطلبة ببيع حبات التمر والبرتقال للناس بأثمان مجزية بدعوى اشتمالها على البركة، وقد يدفع أحد الأغنياء مبلغاً طيباً مقابل حصوله على التمرة الواحدة، مما يزيد في مداخل الطائفة، ومع هبوط الظلام يعود الموكب بنفس الأبهة إلى (المدرسة).

وبعد صلاة الظهر من اليوم التالي التي يؤديها الجمع في القرويين يتشكل الموكب من جديد ويمضي مخترقاً سوق العطارين صاعداً الطالعة وهي الشارع الرئيسي بفاس آنذاك، ثم يغادر الموكب المدينة من باب محروق مجتازاً بين فاس الجديد وقصبة الشراردة متجهاً نحو المروج والمنتجعات الممتدة جهة الغرب من الأسوار على ضفاف وادي فاس. هناك حيث يكون باشا فاس الجديد قد أمر بنصب

الخيام المخزنية لاستقبال أفواج الطلبة القادمين، وربما أقام خيمته الخاصة للإشراف على الأمن وأيضاً للاستمتاع بالمناسبة السعيدة.

وفي وسط المخيم، على مقربة من الخيمة الفاخرة الكبرى التي ستتخذ مسجداً، يقع خباء سلطان الطلبة وتنتصب عند مدخله مدافع من الخشب وقاذفات طينية تفنن في صنعها خصيصاً لهذه المناسبة صناع الفخار بفاس. أما عموم الطلبة فبعد أن يقدم أمين الصندوق لكل واحد منهم نصيبه من المال والمؤن يتوزعون جماعات على الخيام المحيطة بالساحة التي ستأويهم خلال المدة التي يستغرقها الاحتفال.

وكان من عادة بعض أثرياء المدينة أن يأتوا فينصبوا خيامهم إلى جانب الطلبة ليتذوقوا مباهج هذا المخيم الشاسع الممتد على ضفاف النهر، صارفين سحابة يومهم في تبادل الزيارات واحتساء الشاي وسماع الأغاني والموسيقى وتأمل خضرة الربيع.

وفي الغد، أي يوم الأحد، يخلد الطلبة وسلطانهم للراحة. أما في الأيام التالية فيشهد المخيم مجموعة من الفعاليات التي تأتي لتلطف من الجو الروتيني لحياة البادية. فقد تحل بعض العائلات الفاسية لمشاركة الطلبة احتفالهم ونزهاتهم الربيعية ولا بد أن يقدموا لهم بعض الهبات على سبيل المكافأة.

ومع حلول اليوم الثالث أو الرابع يتهيأ سلطان الطلبة لاستقبال أحد الأمراء من العائلة المالكة، وقد يكون نجل أو شقيق الملك، ويأتي في موكب رسمي حاملاً معه هدية السلطان التي تكون عبارة عن خرفان وطحين وزيت وزبدة وشمع وسكر وشاي وأيضاً مبلغاً من المال.

وفي اليوم التالي تصل هدية يهود مدينة فاس لسلطان الطلبة: يعلن الحاجب عن ثيران وخرفان فإذا هي أقفاص مملوءة عن آخرها

بالقطط والفئران، ويعلن عن مبالغ باهظة فإذا هي صناديق هائلة حقاً ولكنها تضم بضعة نقود صغيرة. . وتصادف هذه الدعابات كل عام لدى الطلبة مزيدا من المزاح والهزل!.

ولتزجية الوقت، ينخرط مخزن سلطان الطلبة في إنجاز أعمال البلاط اليومية: الوزراء ينشغلون في اجتماعاتهم وهم محاطون بكتاب دواوينهم يحررون ظهائر خيالية بشأن موضوعات خرقاء ومضحكة. .

وتتخلل هذه التسليات والملاهي التي يتعاطاها الطلبة ولائم فاخرة وكؤوس شاي وأغاني ورقصات مما يضاعف من بهجة هذا الاحتفال الطلابي الرائق.

وعند نهاية الحفل، أي في اليوم السادس عادة، وإذا ما صادف ذلك وجود الملك بفاس، فإنه يقوم بزيارة سلطان الطلبة. ويكون الاستقبال احتفالياً ورسمياً حيث يقف السلطانان في مواجهة بعضهما تفصل بينهما مسافة حوالي 30 متراً، وكل واحد منهما ممتطي جواده محاط بحرسه على الطريقة الرسمية. وحتى في هذا الموقف المهيب يجد الطالب المكلف بالتشريفات مدخلاً مسلياً لمخاطبة الملك الحقيقي وذلك قبل أن يرحب به سلطان الطلبة ويدعوه إلى دخول مملكته. وربما قلد بعض الطلبة حركات الوزراء تقليداً ساخراً مما يثير ضحك رجال المخزن المصاحبين للسلطان.

ثم يكون على المهرج الذي ظل يقوم بدور المحتسب أن يلقي خطبته الهزلية في حضرة السلطان. وهو يأتي ممتطياً جملاً واضعاً على رأسه عمامة ضخمة أو مكباً من الدوم نافخاً بطنه بمخدة، ممسكاً بيده عصا طويلة وبالأخرى مسبحة من التين المنظوم في جريد النخل، وعلى صدره تتدلى ساعة ضخمة هي عبارة عن خبزة مستديرة تشدها إلى عنقه سلسلة من القنب. أما الخطبة التي يلقيها وهو في هذا الزي

المضحك فيكون موضوعها هو سرد أنواع الأطعمة والفواكه مستعملاً فيها نفس العبارات التي تتردد في خطبة الجمعة (دوتي 1905).

«الحمد لله الذي هدانا لخطبة الزردة ولا يحرمنا وإياكم منها، حتى نتصرفو عليها بصحة الأبدان، بجاه السيد العدنان، عباد الله، الحمد لله الذي خلق الأسنان، وخلق اليدين والفوم، وجعلهم ا مخصوصين لأكل الدجاج والرمان».

إلى أن يقول: «إخواني احضيوا الزردة كما تحضيوا الصلاة، فإنها قريبة ولو كانت بينكم وبينها خمسين سنة. وإذا مات منكم رجل فغسلوه بالرايب المهجوج، وكفنوه في الثريد المخبوج، واحفروا في الكساكس المزعفرة، والحدوا عليه بالشهدة المعمرة، اللهم سمّعنا ارفد هذا واطرح هذا، ولا تسمعنا بحس الطاس والمنديل».

ثم يدعو لسطان الطلبة قائلاً: «وانصر اللهم من قلدته أمر نعامك، وأشهرته في أقطارك وبلادك، سيدنا السلطان أمير الطلابة، مولانا أبا الكسكس المجيد، المصنوع من الخالس والسميد، وارض اللهم عن وارث ملكه السلطان المؤيد، الذي أشهرته للكبير والصغير، سيدنا ومولانا البغرير».

ومع انتهاء هذه الخطبة الساخرة يتهيأ السلطان للانصراف فيتحول حال سلطان الطلبة إلى الجد حيث يقفز من على فرسه ويتجه لتقبيل ركاب الملك ويطلب منه تلبية ملتمسه الذي قد يكون طلبا لوظيفة أو تحرير سجين ألخ..

وفي أعقاب هذا الحفل الختامي، ومع حلول المساء، سيكون على سلطان الطلبة أن ينسحب خفية للالتحاق بـ (مدرسته) قبل أن يطلع عليه النهار وهو في المخيم وإلا فإن أفراد حاشيته سينقلبون ضده ويشبعونه ضرباً بالعصي قبل أن يلقوا به في النهر أو يرجموه بالحجارة

مما يجعله يؤدي الثمن غالياً ويكتشف زيف سلطته المفقودة.

هذه وقائع احتفال سلطان الطلبة كما نقلها شاهد عيان سنة 1925 وهو الإثنوغرافي الفرنسي بيير دوسنيڤال قدمناها دون تعليق تاركين للقارىء أن يستكشف فيها المظاهر المسرحية الكامنة فلعله واجد فيها ما يؤكد غنى تراثنا المغربي بأشكال وقوالب درامية وكرنفالية بعيدة الغور. ولنا في الأخير أن نستفسر عن مصدر كل هذا الاحتفاء الرسمي بسلطان الطلبة وما هي خلفياته وأسبابه الحقيقية؟

* * *

كرسنا الصفحات السابقة للحديث عن مظاهر احتفال سلطان الطلبة وتقديم وصف عياني لوقائعه وذلك حتى نضع القارىء في إطار صورة تلقائية، قدر الإمكان، لما كانت عليه تلك الاحتفالات من أبهة واصطناع البهرجة والمراسم والطقوس. . . وفي هذا الفصل ستكون الغاية هي محاولة تجميع ما تناثر من المعلومات السوسيولوجية والتاريخية حول الموضوع وعرضها بأقل ما يكون من التفصيل حتى تتاح لنا الفرصة للإجابة عن بعض التساؤلات المعلقة:

ـ ما السر في الاهتمام الكبير الذي كان للمخزن، وعلى رأسه السلطان، بهذا الاحتفال الطلابي؟

ـ لماذا حافظ هذا التقليد على استمراره عبر العصور المتعاقبة بالرغم من فترات الأزمات والجوائح؟

ـ ما هي الدلالات البعيدة لقيام هذا النوع من الممارسة الكرنفالية في بلد ذي تقاليد فقهية محافظة لا ترضى بالهزل بديلاً عن الرصانة والمعقولية؟

تلك بعض الأسئلة التي نتمنى أن نوفّق في إضاءتها، وإن بشكل ضمني، عبر هذه الفقرات.

من جملة الأشياء المحيرة في احتفالات سلطان الطلبة ذلك الاحتفاء الخاص والاستثنائي الذي تصادفه لدى رجال المخزن المعروفين، في العادة، بصرامتهم وتشبثهم بأقل الشكليات قيمة، فكيف بهم يقبلون بتسامح كبير بل ويرحبون بتمثيل شخصية السلطان نفسه، ويقدمون كل التسهيلات لإحياء تلك الاحتفالات حتى أنهم يتنقلون عن طيب خاطر للمشاركة في بعض طقوسها ودعم القائمين عليها معنويا بعد مساندتهم لهم مادياً. . .

وربما كان أقرب تفسير لهذه الظاهرة هو ما يورده بعض المؤرخين من أن أصل هذا التعاطف الذي أبداه سلاطين الدولة العلوية مع الطلبة في احتفالهم ذاك يعود إلى الرغبة في مكافأتهم على ما بذلوه من مساعدات لمؤسسها المولى رشيد ووقوفهم إلى جانبه في سعيه للحصول على العرش.

وفي الحقيقة فهناك عدة روايات، بين شعبية وعالمة، تسير كلها في اتجاه تأكيد هذه الأطروحة وتمدها بهذا القدر أو ذاك من المصداقية والحصافة. وتستهويني من بين هذه الروايات واحدة ساقها الأثنوغرافي (غايار) بعد أن التقطها من أفواه عامة فاس في مستهل هذا القرن ومضمنها أنه خلال الفوضى التي عمت المغرب أواخر عهد السعديين ظهر في منطقة تازة يهودي باسم ابن مشعل فاستولى على السلطة في المنطقة وأصبح يشكل مصدراً للخطر على الحكم المركزي. وقد بلغت به الجسارة أنه كان يطالب سكان فاس بهدية سنية تكون عبارة عن فتاة عذراء يضمها إلى حريمه.

وتمضي الحكاية فتجعل المولى رشيد، أول سلاطين الدولة العلوية، وهو إذ ذاك لا يزال طالباً بفاس، يلتقي بشريفة تتضرع إليه أن ينقذ ابنتها التي تم اختيارها هذه السنة لتقدم هدية لليهودي ابن مشعل،

ويصادف ذلك في نفس الأمير الشاب استجابة وحماساً فيقرر الانتقام لهذه الفضائح المرتكبة في حق المسلمين من طرف يهودي لا ذمة له.

ولما كان المولى رشيد شاباً وسيماً لم ينبت شعر لحيته بعد فقد سهل عليه أن يتقمص شخصية الفتاة الهدية متخفياً وراء الحايك الذي يحجب ملامح الوجه ويجعل حيلته تنطلي على الناظرين. ويمضي الموكب الحامل للهدية بكامل أبهته إلى مدينة تازة تتبعه الدواب والركائب محملة بأربعين صندوقاً من النوع الذي يضم المجوهرات والمباذل النسائية التي يقدمها أهل فاس جهازاً ومهراً لفتاتهم.

وأمام روعة المنظر الذي بدا عليه الموكب كانت المفاجأة السارة لابن مشعل الذي سارع إلى فتح أبواب قصره واتجه لاستقبال الهدية المنتظرة. وفي هذه اللحظة، وعلى طريقة قصة علي بابا والأربعين حرامي في ألف ليلة وليلة، يخرج من الصناديق أربعون طالباً مدججون بالسلاح وهنا يجهز المولى رشيد على اليهودي ابن مشعل وتتم مبايعته من طرف رفاقه الطلبة ويعقب ذلك رجوع السلطان الشاب محاطاً بأتباعه إلى فاس حيث يدخلها منتصراً تحت تصفيقات الجماهير وتهليلهم. ولكي تكتمل الصورة الأثنوغرافية لا بد من أن يتزوج المولى رشيد من الفتاة ابنة الشريفة بعد أن أنقذها من حريم ابن مشعل.

وبالرغم من الطابع الغرائبي الذي ظهرت به هذه الحكاية وبعدها عن التطابق مع الوقائع التاريخية التي سنعود إليها، فإنها تدل في جانب منها على بعض مبررات التكريم الذي لاقاه الطلبة على عهد هذا السلطان وانتقل من بعده إلى أسلافه الذين حافظوا على هذا التقليد كنوع من الوفاء بالجميل وإحياء للذكرى السعيدة.

وفي رواية أخرى لمولاي عبد السلام المراني نقلها عنه تروشي سنة 1922 يبتعد هذا الشريف بأصول احتفال سلطان الطلبة عن أسطورة

ابن مشعل وما جرى له مع المولى رشيد ويجعل مصدرها يعود ببساطة إلى شخصية هذا السلطان نفسه الذي كان عالماً متضلعاً ومشتهراً بحبه للطلبة ونشر المعارف بدليل تأسيسه لمكتبة فاس الجديد ومدرسة الشراطين... إلخ وقد بلغ من اهتماماته أنه كان يحضر امتحانات الطلاب ويهنىء المتفوقين منهم وقد يقيم لهم نزاهة على حسابه وربما أتى لزيارتهم شخصياً إمعاناً في التقدير وزيادة في التشجيع.. ويرى هذا الشريف أن هذا هو منشأ تقليد سلطان الطلبة الذي يعتبر بمثابة احتفاء بالطالب المتفوق في الدراسة وذلك قبل تطرأ فيما بعد طقوس المزايدة على التاج بسبب كثرة التنافس وازدياد الطلب على السلطنة..

وإذا ما انتقلنا إلى كتب التاريخ فإننا نجدها تتقاطع مع الرواية الشعبية البعيدة عن التصديق وأحياناً تورد عناصر جديدة جذيرة بالتأمل.

ولعل العمدة في هذا المجال هو كتاب الاستقصا للناصري الذي يقدم مادة تاريخية غزيرة بصدد ملابسات نشوء هذا التقليد وظروف تشكله من دون أن يأبه من قريب أو بعيد لجوانبه الفنية والجمالية وهو أمر مفهوم ولا اعتراض عليه طالما أن الكتاب في التاريخ أولاً وأخيراً.

ويذكر المؤلف أن اليهودي ابن مشعل كان يملك ثروة عريضة ويقيم في قصبة تقع عند أحواز مدينة تازة وأنه كان يضطهد السكان المسلمين ويسخر من معتقداتهم. وقد صادف ذلك أن كان المولى رشيد خلال هذه الفترة ملتجئاً بالمنطقة عند أحد الأشراف يلقب بالشيخ اللواتي، وقد شاهد في إحدى المرات فارساً يتبختر وسط خدمه وعبيده في موكب صيد له مظاهر ملكية... ولما سأل عنه علم أنه لم يكن سوى اليهودي ابن مشعل، فحز في نفسه أن يختال هذا الدعي في أبهة وخيلاء بينما أبناء المسلمين يخدمونه ويتمسحون بركابه، ورأى في ذلك ما يستحق عليه العقاب.

وهكذا، وبمساعدة طلبة الشيخ اللواتي سيدبر الرشيد حيلة لولوج قصر ابن مشعل والقضاء عليه والاستيلاء على كنوزه التي سيستعملها في تجهيز أتباعه وتحقيق مشروعه في الحصول على العرش. . . .

ونحن نجد أصداء لهذه الواقعة في كتب التاريخ والنوازل الأخرى كما في (نزهة الحادي) للإفراني وفي (نشر المثاني) للقادري، بل إن هذا الأخير يقدم بعض التدقيق في الموضوع ومن ذلك قوله إن المولى رشيد أثناء إقامته عند الشيخ اللواتي وبعد ما شاهده من أمر اليهودي ابن مشعل وهو في موكبه الفخم وأبهته المستفزة ناشد مضيفه أن يساعده على قتال هذا الدعي الحقير فاستجاب الشيخ الشريف لمشيئته وهيأ له جيشاً من خمسمائة طالب أمرهم الرشيد أن يتوزعوا إلى مجموعات متخفية قرب قصر ابن مشعل في بادية تازة. . . . ووفق الخطة التي رسمها، سوف يسبقهم الرشيد. فيطلب ضيف الله عند اليهودي إياه ويحتال لكي ينفرد به ويقتله قبل أن ينادي رفاقه للحاق به والاستيلاء على كنوز القصر التي ستشكل رأسمال ثورته للحصول على العرش.

ومن طريف الأمور أن كثيراً من الأجانب الذين أطلعوا على هذه الأسطورة يتباكون على المصير التعيس لهذا اليهودي ويرون في مقتله ظلماً ماحقاً وفي ثروته الطائلة مكسباً مشروعاً ناله بالتجارة الحلال في تلك الفترة المظلمة من تاريخ المغرب وأنه إنما ذهب ضحية مطامح الأمير الشاب وعطشه إلى السلطة والحكم.

وهؤلاء يتعمدون أخذ الرواية التاريخية على علاتها ومظهرها الأسطوري، الذي شكك فيه كثير من المؤرخين النزهاء، وينسون أن حالة مقتل اليهودي ابن مشعل، حتى إذا صحت، فهي لا تؤشر على

وضع خاص عاشه اليهود في المغرب.

وفي هذا الصدد يقول بيير دوسنيفال الذي يعنون بحثه بـ «أسطورة اليهودي ابن مشعل» بأن اليهود المغاربة قد احتكروا المجال التجاري في مختلف مراحل التاريخ وأن السلاطين قد استعانوا بهم في قضايا عمومية مستفيدين من علاقاتهم وحنكتهم... بل إن بعضهم وصل إلى منصب وزير مثل اليهودي هارون في أواخر الدولة المرينية، وفي عهد السعديين تدخلوا بأمر من المخزن في العلاقات المغربية الأوروبية وكان لهم دور بارز في بلاط المولى إسماعيل.... إلخ.

ولكن كل ذلك، يضيف سينيفال، لا ينفي أن تكون مرحلة الفوضى الضاربة الأطناب التي كان يعيشها المغرب خلال تلك الفترة قد ساعدت ابن مشعل على تكوين ثروة هائلة من خلال التجارة والمضاربة وأن ذلك ربما أتاح له فرض سلطته على الرؤساء المحليين وإخضاع لفيف من السكان البربر الأقل تشبعاً بالإسلام من سكان المدن..

وقد راقت هذه الرواية لبعض اليهود فراحوا يرددونها كما لو كانت شاهداً على المجد القديم الذي تصرفوا فيه في حقبة متلاشية من الزمن. وفي ذلك يذكر سلوش (1913) في كتابه عن (يهود دبدو) أن أحد يهود فاس قد أخبره بأن ابن مشعل كان ملكاً على تازة لمدة عشر سنوات وأن العرب قاموا باغتياله...

ومع ما يتضمنه هذا الادعاء من مغالطة فإنه يشير إلى احتمال أن يكون ابن مشعل قد تعرض لاغتيال سياسي جرى تدبيره له بسبب استيلائه على سلطة غير عائدة إليه من بلاد الإسلام...

على أن ما يهما نحن من كل ذلك هو الدور الذي لعبه الطلبة

على الحلبة السياسية خلال هذه الفترة المضطربة من تاريخ المغرب (ق 17) وخاصة المكافأة التي نالوها مقابل التزامهم بالدفاع عن السيادة والمشروعية والاعتراف الذي محضهم إياه النظام المخزني نظير وقوفهم إلى جانبه في تلك اللحظة الحاسمة مهما كانت الخلفيات الكامنة وراءها. وفي هذا السياق لا تزال وثائق الأحباس بمدينة تازة تتضمن إشارة إلى حدائق تعود إلى القرن 18 كانت تسمى بـ (جنان الطلبة) وكأنما لتخليد ذكرى هؤلاء الطلبة الذين ساعدوا المولى رشيد في التخلص من اليهودي ابن مشعل... وهي شهادة دامغة على حقيقة، أو بعض حقيقة، ما تشير إليه الوقائع التاريخية..

ولعل أكبر مكسب حققه الطلاب في أعقاب هذه المغامرة السياسية هو ترسيخ احتفالهم السنوي الذي واصل السلاطين العلويون، إلى وقت قريب، دعمه والمحافظة عليه والتعامل معه كما لو كان أمانة انتقلت إليهم من أسلافهم أول بأول وصولاً إلى مؤسس دولتهم المولى رشيد الذي يعود إليه فضل سن هذا الاحتفال ضداً على جمود الفقهاء وشكليات البروتوكول المخزني المتوارثة. وهكذا يذكر الاخباريون أن احتفالات مشابهة لاحتفال سلطان الطلبة قد نظمت في مراكش أيام السلطان سيدي محمد بن عبد الله وأن الموكب كان يتجه لأداء صلاة الجمعة بمسجد ابن يوسف بينما يقام مخيم الطلبة في حومة رياض العروس. كما قام طلبة المدارس بزناتة ومديونة بأحواز الدار البيضاء بإحياء نفس الاحتفال ولكن بصورة مصطنعة لأنه لم يكن يتوفر هناك على جذور عميقة مما أدى إلى توقفه سريعاً..... وكذلك كان الشأن في بعض قبائل الغرب واجبالة حيث كان الطلبة ينتخبون سلطانهم ويطوفون على القبائل والدواوير لجمع الهدايا والنقود قبل إقامة مملكتهم....

بقي أن نشير في الأخير إلى صعوبة الاهتداء إلى مصدر الطابع

الكرنفالي المهيمن على احتفال سلطان الطلبة وهل هـو مستورد من خارج البيئة المحلية أم منبثق من صميم التقاليد المرعية في المجتمع المدني بالمغرب. . . . إن انقلاب الأدوار الاجتماعية بتحول الطالب إلى سلطان وزملائه إلى وزراء ورجال دولة. . . إلخ إلى جانب حضور الزمن الكرنفالي في جميع أطوار الاحتفال من التتويج إلى الخلع. . . كل ذلك يذكرنا ويحيلنا بصورة تلقائية على مشاهد ومجريات الكرنفال كما شاع وتدوول في البلاد الغربية والأسيوية العريقة في القدم. فهل يدل ذلك على احتمال تأثر سلطان الطلبة المغربي بأشقائه من شخوص الكـرنفال فيمـا وراء البحار عن طـريق البعثات والسفـريات وتنـاقـل الأخبار؟ أم ينبغي البحث عن دلالة هذا الاحتفال، كما فعل لاووست، في ارتباطه بممارسة الطقوس والأساطير الزراعية التي ترمز بالـسلطان المزيف إلى إلاه النبات الذي يبعث البهجة في الربيع ولكنه سرعان ما يزول مخلفاً الحرارة والرياح. . . وتفسر النهاية التـراجيديـة للـسلطان بالرغبة في القتل الطقوسي التي تُستبدل بالعفو على مجرم يمثل قرباناً يقدم سنوياً بدلاً من الملك الحقيقي. . . أما رمي سلطان الطلبة في النهر عند نهاية الاحتفال فربما كان يرمز إلى قربان بشري يقدم إلى إلاه مائي على طريقة المعتقد الأسطوري القديم؟

لا نريد أن ننهي هذا الفصل على أيقاع حاسم، ولا أن نقرر في مصير الأفكار التي أوردناها بجـرة قلم. . . الأفضل أن نتـرك الكلمة الأخيرة مفتوحة على السؤال، لأن السؤال، في بعض الأحيان، يكون أبلغ من كل الأجوبة الجاهزة المطروحة في الطريق. .

فرجة بغيلة
ومساخر أخرى

من المألوف في الفرجات الشعبية بالمغرب أن تظهر شخصية اليهودي وزوجته التي يتقن الممثلون تشخيصها، بل أحياناً تقتصر الفرجة على استعراض هذا الثنائي والإضحاك بواسطة حركاته والكلام الذي يرد على لسانه وذلك لما يملكه هذا المشهد من جذور قوية وعميقة في الوجدان الشعبي المغربي.

وتختلف تسمية هذا الثنائي بحسب المناطق فهو في سوس يسمى (أفقير/ تافقيرت) وفي الأطلس الكبير (آبودرار/ تابودرارت) وفي الغرب (حاكوز/ حاكوزة) أو (النايـر/ النايرة) أو (أبا الشيخ/ صونة) إلخ...

ويذكر (لاروست (1921) أن هذا الثنائي العجوز كان يقوم بتمثيل مشاهد داعرة ثابتة لا تتغير تقريباً، حيث يتكرر مشهد العجوز ذات المزاج الشرس التي تمتنع عن الاستجابة لمداعبات عجوزها الذي لا ينفك، تحت ضحكات الجمهور، عن تقديم الدلائل على قوته وفحولته..

ويختار الأشخاص الذين يمثلون دور الزوج اليهودي من بين الشبان الذين يحسنون تقليد لهجة اليهود المغاربة وهم يرتدون اللباس التقليدي اليهودي: جلابة سوداء وطاقية قاتمة اللون أو منديل أزرق منقط بالأبيض معقود تحت الذقن، ويضعون قناعاً هو عبارة عن نبات

القرعة مجوفة من الداخل أو فاكهة صبار منزوعة الشوك، كما يقلدون اللحية الطويلة المتشابكة لليهودي بواسطة جزة صوف تلصق أسفل الذقن. أما الزوجة فتكون مرتدية أسمالا وخرقاً قذرة ويوحي بطنها المنتفخ بحمل متقدم، وهي تسمى عزونة أو عجونة أو صونة بحسب المناطق، بينما يظلق على زوجها اسم موشي أو شليمو.

أما الموضوعات المطروقة في مساخر هذا الثنائي والتي يعرضونها في الهواء الطلق فهي لا تخرج عن تشخيص مشاهد فاحشة مخلة بالحياء كأن يأتي اليهودي العجوز باحثاً عن يهوديته التي يكون قد غرر بها أو اختطفها أحد الأشخاص غالباً ما يكون هو القايد أو القاضي كما سنعرض لذلك ببعض التفصيل عند الحديث عن فرجة بغيلة، أو أن يمثل دور بائع متجول يطوف ببضاعته الزهيدة المحملة على حمار يشخصه أحد الشباب الذي يبرع في الرفس والركل بحيث يطيح بالبضاعة المزعومة عند أول فرصة وينشر الفوضى في الجموع إلخ . . .

وتبدو هذه المشاهد ذات مظهر بسيط وسهلة المأخذ وتعتمد أساساً على شخصية المهرج الذي عليه أن يبني فرجته على التقليد والتشبه بالأشخاص الحقيقيين: وفي هذا الصدد ينقل لاووست عن الدكتور باري أنه خلال حركة دادس التي يرأسها باشا مراكش كان شاهداً على احتفال كرنفالي قدمه أعضاء من قبائل أيت مكون الناطقين بالبربرية، وهذا يدل على أن مناسبة الحركات (بتسكين الراء) كانت مسرحاً لهذا النوع من الممارسات التنكرية حيث تتنافس القبائل في تقديم فرجاتها أمام خيمة الباشا وتحت أنظار الآلاف من الرجال المشاركين في الحركة. وهاك بعض ما ورد على لسان هذا الشاهد: يبدأ الممثلون بتشخيص عملية الإجهاز على الكبش وسلخه وتفصيله، ويقوم بدور الكبش شاب قوي مكسو بالوبر. ثم بعد ذلك يتظاهر أحد الممثلين بتصفيح حصان جموح، ويصادف هذا المشهد نجاحاً كبيراً

لأن الحيوان الذي يمثله نفس الشاب القوي يكون مستغرقاً في الرفس والركل بلا انقطاع مما يزرع الفوضى في صفوف المشاهدين والفضوليين، يعقب ذلك مشهد المعلم الحداد وهو يداعب منفاخه الضخم الذي يشخصه شاب مغطى بالجلود ومستلقي على ظهره وساقاه مرفوعتان في الفضاء بحيث تبدوان كمقبضين لمنفاخ الحداد المتحرك.

أما المشهد الأكثر إثارة للضحك فهو ذاك الذي تشارك فيه كل المجموعة ويتعلق بتمثيل اجتياز النهر وهو في حالة فيضان. ونشاهد أولاً ظهور القافلة الصغيرة وهي تتقدم على ضفة النهر وحركات أيادي الممثلين التي تعبر عن قلقهم وتوجسهم من عنف التيار المائي المتلاطم. وبصعوبة يقوم أحدهم بسبر عمق الماء ليختبر إمكانية العبور، وبعد النقاش الطويل الذي يعقب هذه المحاولة تعزم القافلة على اجتياز النهر ولكن ذلك لا يتم دون مصاعب.

وتأتي أهمية هذا المشهد الأخير من كونه يعرض بحيوية وسخرية لمشاهد مألوفة لدى المسافرين المغاربة في ذلك الوقت حيث كانوا يضطرون إلى قطع الأودية صحبة دوابهم فيواجهون العوائق ويعانون من الدوار ومن سقوط الأمتعة والشواريات ومن إنقاذ لبغل جرفته الحملة وغير ذلك من الوقائع المصحوبة بالهتافات والتوسلات الخرقاء التي كان المتفرجون يستقبلونها بالضحكات والتصفيقات..

وإذا عدنا إلى فرجة بغيلة وجدناها تكرس الثنائي اليهودي كشخصية مركزية وتطرح موضوعاً أقرب إلى التهريج منه إلى ملامسة مظاهر الحياة اليومية أو تحديات الواقع المعيش.

وأول ما تتميز به هذه الفرجة هو حضور ذلك الديكور الضخم المتحرك الذى هو عبارة عن بغلة يجري بناؤها على النحو التالي:

توضع خشبتان متوازيتان (زانتان) على أكتاف رجلين أحدهما يتقدم الآخر بينما تغطى المسافة الفاصلة بينهما بحصائر وجرتيلات، وفي نهاية عصا يمسك بها الشخص الأول تعلق جمجمة حيوان نافق تزينها من الجانبين قفتان صغيرتان كما لو كانتا أذني البغلة. . وربما قام نفس الشخص بالتحكم في فكي الجمجمة فتحاً وإغلاقاً بواسطة خيط يمسك به في يده الشيء الذي يثير مخاوف الصغار وضحكات الكبار وإعجابهم.

يقوم شخص مقنع ومتنكر في زي يهودي بقيادة هذه البغلة المزعومة بمساعدة لجام، أما أرجل الشخصين فتبدو من الأسفل كما لو كانت قوائم البغلة التي يجري تشخيصها، ولتمويه مظهرها الخارجي توضع على ظهر الدابة بردعة وشواري كما تغطى العصا التي تحمل الرأس المعلق فيكتمل بذلك المظهر التنكري.

وتمضي هذه البغلة مع سائسها اليهودي متجولة في الدواوير محاطة بجماعة من الشباب وقد تقمصوا شخصيات مختلفة، إنهم الممثلون المهرجون الذين يتشكل منهم هذا الموكب وتكون مهمتهم هي إضحاك الجمهور وربط الجسور معه بما يحقق التواصل والاندماج: فإلى جانب اليهودي صاحب البغلة الذي يسير خلفها حافي القدمين متأبطاً صباطه، هناك اليهودية زوجته التي تتبختر في تنورتها المتسخة وقد انتفخ بطنها على نحو مبالغ فيه ويتقمص دورها أحد الأشخاص المعروفين بفكاهتهم وخفة دمهم. . هناك شاب آخر يمثل دور الطبيب النصراني وآخر يتخذ إيهاب القنصل الأجنبي وخامس في دور قاضي المسلمين وسادس في رداء الربي أي قاضي اليهود. . .

وسنحاول فيما يلي اعتماداً على الإثنوغرافي الفرنسي س. بيارني، أن نقترح سيناريو نموذجي لفرجة بغيلة كان قد نقله هو

نفسه عن أحد مخبريه من الأهالي في السنوات الأولى من هذا القرن ونشر بعد وفاته سنة 1924 بإشراف برونوو لاوست: وسنكتب الحوار باللغة العربية الفصحى لصعوبة الاهتداء إلى ما يقابله بلهجة اليهود المغاربة في ذلك الإبان.

هكذا تسير البغلة متبوعة بالمهرجين في اتجاه بيوت المسلمين وهي محملة بالألبسة والأقمشة وأدوات الزينة.. وعندما يصل الموكب أمام أحد البيوت يصيح اليهودي: «أيها الناس، عندي كل ما تحتاجونه لدي بضائع من ذاك الطراز الرفيع، عندي مناديل للرأس بأهداب.. مناديل صوفية وأخرى شفافة.. لدي نسيج موصلي.. عندي كل شيء وأبيع بالطلق» وفي هذه اللحظة تشرع البغلة في التلاعب وتوجيه الرفسات لكل من يقترب منها، وتظل تنتفض إلى أن تنتهي بقلب حمولتها من البضاعة وعندئذ يبدأ اليهودي في الصياح: «أسيادي المسلمين، قدموا لي يد المساعدة. أعينوني على استعادة بضاعتي..» ويصادف ذلك سقوط المرأة اليهودية أرضاً وهي تعاني آلام المخاض، ويبدو اليهودي قلقاً وحائراً بين أن يستمر في إرجاع بضاعته إلى ظهر البغلة وبين التفرغ لنجدة زوجته والإشراف على علاجها.. وأخيراً يقرر أن يحملها بين ذراعين ويأخذها إلى الطبيب، ويكون هذا الأخير لابساً بذلة أوروبية ويتظاهر بكونه نصرانياً لا يفهم اللغة العربية مما يفرض حضور من يترجم عنه، وبينما يكون اليهودي مستغرقاً في حديثه، إلى الترجمان الذي ينقل كلامه إلى الطبيب يأمر هذا الأخير: «لتتقدم المريضة للفحص».

وبرزانة وجدية يأخذ الطبيب في تلمس بطن المرأة بلطف، وإذ يلاحظ انشغال الزوج اليهودي عنهما، يمسك بنهدي المريضة ويرسم على خدها قبلات متتابعة.. وما إن يفطن اليهودي المخدوع إلى صنيع الطبيب بإمرأته حتى يعلو صوته بالصياح: «واك واك أسايدي

المسلمين. . هذا الطبيب حرم على امرأتي» ثم يستغرق في النحيب وندب وجهه وهو في طريقه متجهاً إلى القنصل.

وعند وصوله إلى مقر القنصل يقوم بتبليغ شكواه من الطبيب فيأمره القنصل قائلاً: أترك زوجتك هنا واذهب لتأتيني بالطبيب. امرأتك ستبقى هنا عندي إلى أن تعود» وبعد انصراف اليهودي يصحب القنصل المرأة إلى بيته حتى إذا عاد الزوج المشتكي أنكر وجودها عنده مما يحمله على مواصلة البكاء والبحث عن الزوجة المفقودة. وأثناء ذلك يلقاه مسلم صغير فيخبره بأن زوجته قد ذهبت لتشكوه عند حزان الملاح لكونه تخلى عنها.

ويمضي اليهودي عند الحزان الذي يستقبله بعبارات اللوم والعتاب: «لماذا ذهبت ولم تعد؟ منذ متى لم تر زوجتك؟ فيجيبه التعيس: منذ الأمس، كنت قد تركتها عند باب القنصل وعندما عدت لم أعثر لها على أثر. ويضيف الحزان: لأن النصراني أدخلها إلى بيته وزنا بها فهي الآن أصبحت محرمة عليك. .» وينخرط اليهودي من جديد في البكاء بينما تتعالى ضحكات المشاهدين الصادرة من الأعماق خاصة لدى الأطفال والنساء. . ثم يتوجه اليهودي إلى الحزان بالكلام: «بجاه الربي مردوشي أتضرع إليك. أتوسل إليك بالربي دافيد وسيمون أن تجد وسيلة ترد بها إلى زوجتي على شريعة سيدنا موسى». ولكن الحزان يرفض مساعدته ويقطع له كل أمل في استعادة زوجته.

وعلى مألوف طريقة اليهود يقرر المشتكي مراجعة قاضي المسلمين رغبة في أن يمكنه من استرجاع يهوديته: «بكل فرح، يجيبه القاضي، إن هذا أمر يسير في ديننا، انصرف الآن هادىء البال. لكن دع زوجتك هنا فهي لا تزال محرمة عليك وإذا ما شاهدها معك اليهود وحزانهم فإنهم سيسخرون منك كثيراً. اتركها الآن ودعني أفكر في

الطريقة التي سأعيد بها الشرعية إلى زوجتك» وهكذا يمضي اليهودي على مضض تاركاً زوجته تحت رعاية قاضي المسلمين حتى إذا عاد في الغد فوجىء بكونها قد اختفت من جديد.. وهنا يلجأ اليهودي إلى البكاء رامياً بطاقيته على الأرض وهو يصيح «واك، واك واك». بينما يتضاحك الناس من هذا المشهد ساخرين من اليهودي المغفل.

تلكم هي مسخرة بغيلة التي يتكرر عرضها في الساحات وأمام البيوت في كل مرة يتوقف فيها الموكب. ويتلقى خلالها الممثلون نظير الفرجة التي أحيوها هدايا المتفرجين في شكل أطعمة ونقود.. وفي أعقاب هذا الطواف الهزلي بموكب بغيلة يقتسم الممثلون والمهرجون مجموع ما غنموه خلال يومهم وينصرف كل واحد منهم إلى حال سبيله على موعد اللقاء في الغد وذلك على مدى الأيام السبعة التي تعقب العيد الكبير.

وحسب إميل لاووست فإن ما يفسر حضور شخصية اليهودي في المواكب الكرنفالية على هذا النحو الساخر المنحط هو ما نعرفه من اشمئزاز المسلم في كل إفريقيا الشمالية من اليهودي المشهور بما لا يُحصى من العيوب والنقائص كشدة البخل والنذالة والجبن والمبالغة في الخنوع والتزلف فضلاً عن قذارته واتساخ ثيابه إلخ. وكل ذلك قد جعل منه شخصاً حقيراً منفراً لا يستحق أكثر من أن يطاف به في الاحتفالات التنكرية ويكون موضع تهكم وسخرية وهو بصحبة أشخاص أقل شعبية منه، على الرغم من كونهم مسلمين، مثل القياد والقضاة والباشوات الذين يكون إخلالهم بالواجب وأخلاقهم الإدارية الصارمة قد جعلت منه مادة سهلة ولا تستنفذ للسخرية.

ومن زاوية انتربولوجية، يحتمل أن يقوم اليهودي في هذه الممارسات التنكرية بدور كبش الفداء والضحية، فعندما يطوفون به في

الدوار فلأجل أن يتحمل كل الآلام والتأثيرات المؤذية للإنسان والماشية وذلك قبل أن يتم استبعاده إلى خارج المنطقة لإقصاء كل مخاطر التلوث والعدوى القادمة. . . ولتأكيد هذا التصور الطقوسي يذكر لاووست أنهم، في قبائل ايت نظير، كانوا يعتقدون بأن الشخص الذي تقمص دور اليهودي إذا ما مات خلال الأربعين يوماً التي تعقب الاحتفال فإنه يموت يهودياً أي على المعتقد اليهودي وهو إذن يحتاج إلى كل هذه المدة ليتطهر ويستعيد مكانته في الملة المحمدية.

هزليات يهود المغرب:
بوريم وميمونة

لا تخلو الفرجات الشعبية المغربية من شباب يتقمصون شخصيات اليهود يطوفون مع الموكب التنكري ويمثلون أدواراً ساخرة يتعرضون فيها، على سبيل الدعابة، لتقليد أفراد الطائفة اليهودية بالمغرب في حياتها اليومية كـ (البائع المتجول والعجوز الحامل والربي أو الحزان. . . إلخ).

وتحظى هذه المشاهد بكثير من الاهتمام والإعجاب من طرف الأهالي الذين يرون فيها تشخيصاً طريفاً للجار اليهودي وتصويراً لعاداته وأساليب عيشه شديدة الخصوصية.

وإذا كان اليهود لا يشاركون مباشرة في هذه الاحتفالات والمواكب بسبب عزلتهم في الملاح ونمط الحياة الذي اختاروه لأنفسهم فإنهم بالمقابل لا يعترضون على الصورة التي يظهرون فيها في الهزليات والمساخر الشعبية بل إنهم ربما قدموا بعض الهدايا للمبسطين والمهرجين الذين ينالون إعجابهم وترحيبهم، وكمثال على ذلك تلك الهدية الهزلية التي تقدمها طائفة اليهود بفاس لسلطان الطلبة كعربون على المشاركة الوجدانية وإرادة الاندماج في المحيط السوسيوثقافي الذي يعيشون فيه.

على أن المتأمل في التراث الأدبي الشفوي لليهود المغاربة لا بد أن يلاحظ مظاهر الفرجة والاحتفال التي تزخر بها أعيادهم الدينية

بطقوسها وشعائرها حيث تمتزج الممارسة التلمودية بالنشاط الهزلي والفلكلوري الذي يحمل في طياته تلويناً محلياً بارزاً بهذا القدر أو ذاك. لكن هذه الفرجات تتميز بطابعها المغلق الذي لا يفسح المجال لأي غريب عن الطائفة اليهودية لمشاهدتها ومن هنا شحة المعلومات بشأنها وغموض ما يروج منها في الأوساط المغربية.

ولتجاوز هذا العائق ستتجه، بشكل كلي، في هذه المقالة إلى ما كتبه أحد أبرز المتخصصين في الثقافة اليهودية بالمغرب هو الأستاذ حاييم الزعفراني مؤلف كتاب «ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب» 1983، والذي قام بترجمته الأستاذان أحمد شحلان وعبد الغني أبو العزم 1987.

في البداية تجدر الإشارة إلى أن الوجود اليهودي في المغرب يعود إلى عصور سحيقة تمتد من العهد الإغريقي الروماني إلى فترة الفتح الإسلامي وما تلاها من الأحقاب التي شهدت استيطان هذه الساكنة في جبال وسهول المغرب حيث خلدت إلى أنشطتها في الزراعة والتجارة... حتى أنه لما فتح المولى إدريس المغرب وجد اليهود يقيمون في ملاحهم بفاس القديم، أما يهود الحوز فقد كان معظمهم يقيم في مدينة أغمات قرب مراكش التي كان المرابطون قد منعوهم من الاستقرار بها وذلك إلى قيام الدولة السعدية حيث سمح لهم السلطان أحمد الذهبي بغشيان المدينة والإقامة بها، وقد ظلت مراكش بعد ذلك ولمدة طويلة مركزاً لإشعاع الفكر اليهودي على الجنوب المغربي برمته. ومع سقوط الأندلس واشتداد إرهاب محاكم التفتيش المسيحية سوف يلجأ المهجرون القشتاليون بأعداد غفيرة إلى مختلف المناطق المغربية وهم يضمون بينهم نخبة من العلماء والأدباء والأحبار ورجال الأعمال انخرطوا في الحياة السياسية والتجارية مما حقق تلاقحاً بين المدرسة الأندلسية وحضارة وفكر الغرب الأسلامي.

وقد مرت على اليهود فترات عصيبة سادت فيها الفوضى واشتدت المخاطر عليهم وتعرضوا خلالها للمآسي والويلات خاصة على عهد المهدي بن تومرت (ق 12) وطيلة أيام الموحدين حيث كانوا يخيرون بين اعتناف الإسلام أو النفي، ثم كانت لحظات قاسية أخرى في فترة حكم المولى اليزيد أواخر القرن (18) وخلال ولاية المولى عبد الرحمن بن هشام أواسط القرن (19) وذلك لأسباب تتعلق بعدم استقرار البلاد وقلة استتباب الأمن في المنطقة ككل.

وخلال كل هذه الحقب عاش اليهود في ظل نظام الذمة مثل إخوانهم في مناطق أخرى من بلاد الإسلام، أي في وضع دوني بلا ريب ولكنه يضمن لهم ممارسة الشعائر الدينية ويمنحهم الاستقلال القانوني والإداري مما أتاح لهم في حدود متفاوتة المحافظة على هويتهم الثقافية والدينية. وربما لأجل ذلك واصلوا العيش في معازل مغلقة هي عبارة عن ملاحات تتجاور فيها الفئات المستضعفة التي كانت عرضة للجوائح وأشكال الاضطهاد والعنف التي تنشب في فترات القلاقل والأزمات... إلى جانب البورجوازية اليهودية التي استطاعت بثرواتها ودهائها التجاري والسياسي أن تصل إلى احتلال مناصب عالية في الدولة حتى كان منهم السفراء والقناصل والمستشارون والصيارفة ورجال البعثات... إلخ.

ولكن ووسط كل هذا الصخب العارم الذي غطى على حياتهم تمكن اليهود المغاربة بدعم من الطبقات الشعبية ورعاية المخزن في لحظات الوفاق من ترسيخ وجودهم المتميز في المجتمع المغربي والمحافظة على كيانهم الثقافي والديني بل وتنميته وتطعيمه بالعناصر المحلية التي أخصبت مخزونهم الفكري والروحي بالمزج بين التراث القشتالي المستجلب من الأندلس وروح الثقافة المغربية النابعة من بيئة عربية وبربرية أصيلة. لكن هذا الفكر لم يبلغ درجة تذكر لعجزه عن

التحـرر من القيود التلمـودية التي ظلت تحصـره في مضمـار البحث العقدي والديني إلا في استثناءات قليلة.

وفي المجال الأدبي، وبغض النظر عن دور اليهود في تعزيز سلسلة التقاليد الشعرية العبرية الأندلسية بما أنتجوه من تراث أدبي زاخر شمل الملحـون والموشحـات والعروبيـات وشعر البيـوط اليهودي، وبصرف النظر كذلك عن إسهامهم في المحافظة على طبوع الموسيقى الأندلسية حفظاً وتدويناً والنجاة بكنانيشها من أمزجة بعض الحكام الذين سعوا أكثر من مرة لتحريم تداولها عملاً بتفسير متطرف للتعاليم الإسلامية.. فإن ما يهمنا هنا هو تمظهرات الإبداع اليهودي العامي وخاصة منه ما له مساس بالحياة اليومية والبيئة اليهودية المغربية مثل الفرجات الشعبية الكاركاتورية وأشكال المحاكـاة الساخـرة التي تتميز بها طقوس عيد بوريم واحتفال ميمونة اللذين يتجهان إلى تصوير معاناة الأسلاف من تقلبات الدهر مثلما يعبر عن ذلك هذا المقطع من مرددة شعائرية كانت تقرأ في الأيام العصيبة:

رحمة زوجتو هي مولات الحسب
تخدم بالأجرة وتجيب الحطب
وتظل تشاشي على بنات العرب
مرة تندل ومرة تنحقر
يا حسرا قطعت ذاك الشعر لمخالف
قطعوه النسا وعملوه سوالف
عملوه فروسهم ما بغا يوالف
وصار يطير كمثل لطيار

ومن جملة الأشياء التي يوردها الزعفراني أن بوريم أو عيد الحظ يجري الاحتفال به يوم الرابع عشر من شهر مارس من كل سنة تخليداً

لذكرى إنقاذ اليهود من جبروت هامان صنيع الفرعون على يد الملكة إستير والأحداث التاريخية التي انتهت بتحرير الشعب العبري من الطغيان الفرعوني وخروجهم من مصر وغير ذلك مما ورد ذكره في التوراة. وتتميز هذه الطقوس خاصة بقراءة (مي كاموخا) وهي مقطوعة شعرية حماسية تذكر بالحدث التاريخي وتتلوها الطوائف اليهودية في البيع بنصها الأصلي ثم بترجمتها العربية وذلك قبل التفرغ للوليمة التقليدية الكبرى. ويكون عيد بوريم مناسبة سانحة لكي يتبارى اليهود في استعراض معرفتهم بالعلوم التلمودية وفي نفس الوقت بعرض مخزونهم الشفوي العامي والمحلي من المقطوعات الهزلية والهجائية باللسان العربي والبربري والقشتالي مما يذيب الرصانة الدينية في جو اللهو والمتع والملاهي الدنيوية كالإفراط في الطعام والإكثار من الشرب إلى درجة السكر كما يوصي بذلك الشيوخ والأحبار في هذا اليوم.

وبينما تزدحم أزقة الملاح وتزدهر تجارة الحلويات وزوايات الأطفال يستغرق الرجال في المعارضات الساخرة التي يركزون فيها على شخصيتي هامان وزريش بالطريقة الماجنة المألوفة في فولكلور بوريم حيث يكيلون الشتائم المخزية والتهكمية في حق هامان كتعبير طقوسي عن رفض الطغيان ومناهضة العنف كيفما كان مصدره.

وقد ظهر هذا النوع من المهازل مجهولة المؤلف وذات الأسلوب التلمودي الساخر ابتداء من القرن 14 وتواصلت في القرون اللاحقة وكانت تقتضي بأن يتوج ملك بوريم من طرف السكان شهراً كاملاً قبل حلول العيد وتوكل إليه سلطة التحكم في رعايا وممتلكات المدينة اليهودية على غرار سلطان الطلبة الذي يتولى على جمهور الطلبة خلال احتفالات الربيع بفاس.

وتستعمل في هذه المسرحيات البدائية ذات المضامين البسيطة

لغة سهلة مسجوعة تستهوي السامعين وتأخذ بألبابهم بالتواءاتها وغمزها في الآداب مما دفع ببعض الأحبار إلى الاعتراض عليها بل وإدانتها. ويذكر بعض اليهود أن بادية سوس كانت تشهد خلال فترة ما قبل الحماية حفلاً لركوب الخيل (حركة) كمحاكاة ساخرة لتقليد الفروسية الذائع الصيت.

ومما يلفت الانتباه أن احتفال بوريم قد تمكن من تجاوز حدود التعاليم الواردة في سفر إستير التوراتي التي ظلت تربطه بالمحتوى الديني ليصبح تعبيراً عن الخلاص والانعتاق على وجه الإطلاق، وهكذا ظهر لدى الطائفة اليهودية بمناطق الشمال المغربي احتفال بوريم سجستيانو تخليداً لذكرى معركة الملوك الثلاثة التي انتهت بانتصار عبد المالك السعدي على الدون سيباستيان البرتغالي سنة 1578، كما احتفلوا ببوريم لاس بومباس إحياء لذكرى نجاة اليهود من القصف الفرنسي لمدينة طنجة أواسط القرن 19 وبمكناس ظهر بوريم المعكاز الذي يخلد حادث القضاء على الثائر الجيلالي المعكاز الذي أذاق اليهود الأهوال، وأحيوا بوريم هتلر في الدار البيضاء احتفاء بمقدم الحلفاء وإنزالهم بشمال افريقيا... إلخ.

وتتلخص أهمية الاحتفال بعيد بوريم في كونه يعرض أمامنا نموذجاً من المتخيل الشعبي اليهودي بالمغرب في إطار مظهر هزلي ساخر يصور على نحو ارتجالي هموم هذه الطائفة ورغبتها في العيش بسلام وطمأنينة.

ويتميز اختتام عيد الفصح اليهودي بإحياء احتفال ميمونة الذي يقام أواخر شهر أبريل من كل سنة وتتلى فيه نصوص حكمية وأشعار تعليمية (زهروت)، وبعد إقامة صلاة طقوسية خاصة بمباركة الأشجار يتم خروج اليهود في مواكب صاخبة إلى البساتين والجنائن التي تحيط

بالأسوار الشيء الذي يحمل دلالة الرجوع إلى الطبيعة والتماس البركة واستجلاب الحظ، ذلك أنهم يعتقدون، لأسباب مبهمة، بأن للا ميمونة هي سيدة الحظ ولهذا تروج بينهم خلال هذا اليوم عبارة (تربحو وتسعدو). ويشهد احتفال ميمونة كذلك مأدبة فخمة تبرع في إعدادها يهوديات الملاح ويقدمن فيها للضيوف أطايب المآكل والمشارب والفواكه التي قد يسهم بها الجيران المسلمون الذين يؤكدون بهذه المناسبة تكافلهم وتعبيرهم عن المصير المشترك. كما تتزين السيدات والبنات بالملابس الفاخرة (الكسوة الكبيرة) احتفاء بمقدم أمسية الحظ هاته التي يتم فيها اختيار الأزواج كذلك.

ومن الأشياء الطريفة في عيد ميمونة أنه يسمح للأطفال بجلد آبائهم بأغصان الشجر أو السيوف القديمة.

وفي هذا الشأن يقدم حاييم الزعفراني وصفاً بديعاً لطقوس هذا الاحتفال يسوقه على النحو التالي:

«وفي الخارج، إنه الكرنڤال، الاحتفال الكبير: جماعة نشيطة من الشباب تقطع دروب الملاح، وفساتين الفتيات المرقشة تنافس لباس الشباب التنكري، يافعين وكهولا، جميعاً يتنكرون في هذه المناسبة، في ثياب النساء، أو يتبخترون في لباس عربي، يحملون الطربوش أو الشاشية الحمراء، ويرتدون الجلباب الملون، أو (فرجية) من نسيج طبيعي ذات عقد من حرير، وأحذية (بلغة) بيضاء أو صفراء.

وهكذا يحاول اليهود إبداء الرغبة العميقة في التحرر الاجتماعي والسياسي، وذلك بالقيام بعملية التنكر هذه التي يحاولون بها التشبه، عن طريق اللباس، بالجار البورجوازي المسلم، هذه الرغبة التي تتلاءم، والحالة هذه، مع الخلاص الديني والمسياني. ويظهر أن لهذا العيد الكرنڤال علاقة بعيد (سلطان الطلبة)، ومن المستغرب أن ينعقد

هذا العيد في نفس الفترة بفاس، في أوساط الطلبة، لإحياء ذكرى انتصار السلطان المؤسس للدولة العلوية (في القرن 17) على ابن مشعل رئيس قبيلة اليهود الذي روع المسلمين في نواحي تازة» (ص 243 من الترجمة العربية).

وفي صبيحة اليوم التالي يكون اليهود على موعد مشهود لمغادرة حيطان الملاح والخروج في نزهات خلوية تقودهم إلى الحدائق والحقول المجاورة التي يضعها أصدقاؤهم المسلمون رهن إشارتهم لإحياء مناسبتهم السعيدة في جو من الابتهاج والرقص والغناء والتي غالباً ما يدعى لحضورها والمشاركة في مباهجها الجيران والأصدقاء المغاربة ممن يكونون قد أسهموا في الإعداد لها كما يحدث بانتظام في المدن ذات الكثافة السكانية اليهودية الكبيرة كمراكش ووزان وصفرو وتافيلالت. . . إلخ.

إن احتفال ميمونة، فضلاً عن كونه ممارسة طقوسية مسيانية خاصة، فهو يؤكد على عمق الصلات والروابط وأشكال التعايش والوفاق بين اليهود والمسلمين في بلاد المغرب. كما أن من دلائل الأهمية الاستثنائية التي يكتسيها هذا الاحتفال أن اليهود المهاجرين قد حملوه معهم إلى مواطن استقرارهم الجديدة في أوروبا وأمريكا وكندا بل حتى إلى داخل الأراضي المحتلة نفسها حيث لا يزال اليهودي الأشكنازي يقيم طقوس بوريم وللاميمونة بمزيد من الاحتفاء والأبهة كنوع من الذكرى التي احتفظ بها عن أرض الشتات.

لائحة بأهم المراجع

- الزعفراني (حاييم): ألف سنة من حياة اليهود بالمغرب. ت: أحمد شعلان وعبد الغني أبو العزم. الدار البيضاء 1987
- السايح (حسن): من تاريخ القصة والمسرحية في الأدب المغربي. مطبعة الفجر. دون تاريخ.
- شقرون (عبدالله): حديث الإذاعة حول المسرح العربي. منشورات اتحاد إذاعات الدول العربية. تونس 1988.
- لعلج (أحمد الطيب) مجلة صوت الشباب. 1960.
- المنيعي (حسن): أبحاث في المسرح المغربي. صوت مكناس 1974.

Les archives Berbères: Publié par le comité d'étude Berbères de Rabat 1915-1916-Volume I.

Aubin (Eugène): Le Maroc d'aujourd'hui. Paris, A.Colin. 1905.

Bel (M.Alfred): Le Maroc pittoresque. Paris 1917.

Biarnav (S): Notes d'ethnographie et de linguistique Nord-afrique publié par L. Brunot et E.Laoust. Paris. leroux. 1924.

Castells: Note sur la fête de Achoura à Rabat.

Cénival (Pierre): La légende du juif IBN MECH'AL in Hesperis 1925.

Chafik (Mohamed): Recherches sur l'identité du théatre marocaine. Paris VIII 1989.

Doutté (Edmond):
- Marrakech, Paris. Comité du Maroc. 1905.
- La Khot'ba burlesque de la fête des Tolba au Maroc. in Recueil de mémoires et de textes publiés en l'honneur de XIV congrès des orientalistes, Alger. Fatana. 1905.
- Magie et Religion dans l'Afrique du Nord Alger 1909.

Gaillard (Henri): Une ville de l'islam, Fès, Paris. 1905.

Laoust (Emile): Les feux de joie chez les berbers du Haut et de l'anti-Atlas. in Hesperis. 1921.

Le Tourneau (Roger): Fès avant le protectorat. Casablanca, 1949.

Louti (Pierre): Au Maroc, Paris. 1889 - 1898.

Mouliéras (Auguste): Le Maroc inconnu.
- Une tribu Zénète anti-musulmane.

Richard (P.):
- Le printemps à Fès : Le sultan des Talbas in France-Maroc, No 16, 15 Juin, 1917.
- Essai d'action sur la musique et le théatre populaire marocain (par les services des arts indigènes) Rabat 1928.

Roulleaux-Dugage (Georges): Lettres du Maroc, Paris. 1915.

Wattier: Le carnaval à Marrakech. in France-Maroc, juillet. 1919.

Westermark (Edward):
- The popular Rituel of the Creat Feast in Morocco. 1911.
- Survivances paiennes dans la civilisation Mohamétane. trad Robert Gobet. Paris. Payot. 1935.

فهرس المحتويات

المقدمة: علاقة المسرح المغربي بالطقوس الاحتفالية 5
المدخل 17
الحلقة: مسرح العامة 27
خليفة أو صورة الفنان في حلقته 31
فرجة البساط 41
البساط: قصة موت غير معلن 51
سيد الكتفي 59
موكب بوالجلود 69
اعبيدات الرما 77
سلطان الطلبة 95
فرجة بغيلة ومساخر أخرى 113
هزليات يهود المغرب 123
لائحة المراجع 133

صدر عن المركز الثقافي العربي

* **القصيدة والنص المضاد**
تاليف: عبدالله الغذامي
الطبعة الأولى، 1994.

* **السردية العربية**
(بحث في البنية السردية للموروث الحكائي العربي)
تاليف: عبدالله إبراهيم
الطبعة الأولى، 1993.

* **تحليل الخطاب الروائي**
(الزمن ـ السرد ـ التبئير)
تاليف: سعيد يقطين
الطبعة الثانية، 1994.

* **الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث**
تاليف: بشرى موسى صالح
الطبعة الأولى، 1994.

* **اللغة الثانية**
(المنهج والنظرية الأدبية والممارسة النقدية)
تاليف: فاضل ثامر
الطبعة الأولى، 1994.

* **الكنز والتاويل**
(قراءات في الحكاية العربية)
تاليف: سعيد الغانمي
الطبعة الأولى، 1994.

* **إنشاد المنادى**
(قراءة في شعر هولدرلن وتراكل)
تاليف: مارتن هيدجر ـ ت: بسام حجار
الطبعة الأولى، 1994.

* **السيرة الذاتية (الميثاق والتاريخ الأدبي)**
تاليف: فيليب لوجون، ت: عمر حلي.
الطبعة الأولى، 1994.

* **قصة حياتي**
تاليف: شارلي شابلن. ت: كميل داغر
الطبعة الأولى، 1994.

* **العروي وحداثة الرواية**
(قراءة في نصوص العروى الروائية)
تاليف: صدوق نور الدين
الطبعة الأولى، 1994.

* **التلقي والتاويل** (مقاربة نسقية)
تاليف: د. محمد مفتاح
الطبعة الأولى، 1994.

* **ذخيرة العجائب العربية**
تاليف: سعيد يقطين
الطبعة الأولى، 1994.

* **الصورة الفنية**
(في التراث النقدي والبلاغي عند العرب)
تاليف: جابر عصفور
الطبعة الثالثة، 1992.

* **الرواية والتراث السردي**
(من اجل وعي جديد بالتراث)
تاليف: سعيد يقطين
الطبعة الأولى، 1992.

* **إشكاليات القراءة وآليات التاويل**
تاليف: نصر حامد ابو زيد
الطبعة الأولى، 1992.

* **نسيج النص**
(بحث في ما يكون به الملفوظ نصاً)
تاليف: الأزهر الزناد
الطبعة الأولى، 1994.

* **الاختلاج اللساني**
تاليف: نعيم علوية
الطبعة الأولى، 1992.

* **ست محاضرات في الصوت والمعنى**
تاليف: رومان ياكوبسون
ترجمة: حسن ناظم وعلي حاكم صالح.
الطبعة الأولى، 1994.

* **المشاكلة والاختلاف**
تاليف: عبدالله الغذامي
الطبعة الأولى، 1994.

* **معجم الاشواق**
تاليف: بسام حجار
الطبعة الأولى، 1994.

المسرح المغربي

بحث في الأصول السوسيوثقافية

يتناول هذا الكتاب بالدرس مجموعة من الظواهر الشعبية ذات الصلة الوثيقة بالقوالب المسرحية البدائية السابقة على ظهور المسرح بمعناه الحديث. وهو يستمد مادته الخام مما كتبه الإثنوغرافيون الأجانب حول هذه الأشكال الفرجوية القائمة على التشخيص والتنكر والتعبير العفوي والتي كانت تزدهر في المناسبات الدينية كعيد الأضحى وعاشوراء ومواسم الأولياء وتتخذ مظهراً طقوسياً يقع في منتصف المسافة بين الممارسة التعبدية والفرجة الدنيوية الرائقة.

ويُعْنى هذا الكتاب باستعراض مكونات وآليات اشتغال كل من فنون الحلقة والبساط وسيد الكتفي وبوجلود وعبيدات الرما وسلطان الطلبة وفرجة بغيلة وهزليات اليهود المغاربة وسوى ذلك من الأشكال الماقبل مسرحية التي سادت في أقطار المغرب العربي ولا يزال بعضها قائماً إلى اليوم. كما يطرح تساؤلات بصدد العلاقة المفترضة بين هذه القوالب التعبيرية وفنون المسرح الوافدة علينا من الغرب.

والمؤلف ناقد مسرحي، وأستاذ لمادة المسرح بجامعة محمد الخامس بالرباط.

المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص.ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب